

E.C.Schmidt sc.

SHAKSPEARE IM STUDIRZIMMER.

C C Meinhold & Söhne in Dresden.

Shakespeare

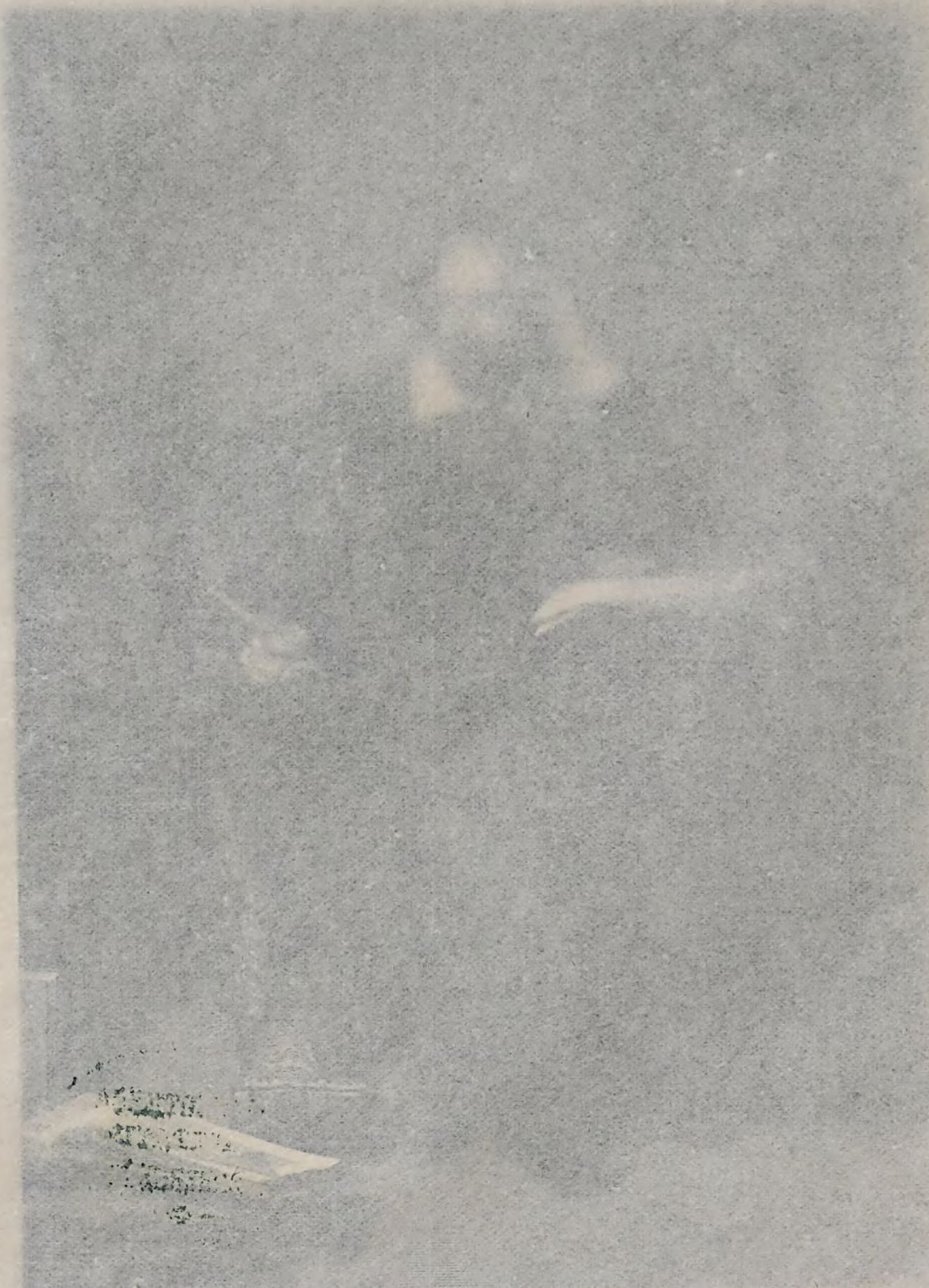
zur Feier des

Mit einem

C. C. Meinhold & Söhne

buchdruckerei.

1864.



SHAKSPEARE IM STUDIRZIMMER.

[illegible] in Dresden.

Shakespeare

in seinen höchsten Charactergebilden

enthüllt und entwickelt

und allen Bewunderern des Dichters gewidmet

von

Prof. Dr. H. Th. Rötscher.

Ein Buch

zur Feier des dreihundertjährigen Geburtsjahrs Shakespeare's.

> Das müßte eine gar schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes gleich von demjenigen erfaßt werden könnte, der zuerst heran tritt. Goethe.

Mit einem Stahlstich: Shakespeare in seinem Studirzimmer.

Dresden,

Druck und Verlag von C. C. Meinhold & Söhne.

Königl. Hofbuchdruckerei.

1864.

Dem

sinnigen, edlen und hochherzigen Mädchen

Fräulein Emilie Schröder

weiht dies Buch

als Zeichen unauslöschlicher Dankbarkeit

für ihren stets gleichthätigen Antheil

am Leiden des Verfassers.

Dieses Buch, Theuerste, dürfen Sie mit gutem Gewissen in sofern als Ihr Eigenthum betrachten, als es ohne Ihre nicht hoch genug anzuschlagende moralische Mitwirkung vielleicht nicht entstanden wäre. Sie haben nicht selten durch Ihr belebendes Wort den wankenden Muth des Verfassers aufgerichtet, ihn der Schwermuth entrissen, wo sie ihn zu übermannen drohte. Sie haben ihm endlich neuen Lebensmuth in die Seele gegossen, wo er sich schon gebrochen fühlte. Ihr unabläßig anregendes Gespräch, stets getragen von dem sinnigsten und tiefsten Instinkte für ächte Poesie, begleitete mich in alle Tiefen der Shakespeare-Gestalten, und hob meine Kraft, das Gold, welches ich gefunden, an das Licht zu heben. Ihr edler, bescheidener, von jeder Ostentation ferner Sinn findet zwar schon in dem Bewußtsein dessen, was Sie in mir gewirkt, eine wahre Genugthuung; aber es ist mir doch eine süße Pflicht, auch vor der Welt davon Zeugniß abzulegen, wie viel ich Ihrer moralischen, stets be-

lebenden Einwirkung verdanke. Möge Ihr Hinblick auf das Werk, welches durch das Begreifen einiger der großartigsten Gestalten der Poesie Propaganda für die Bewunderung des größten Dichters zu machen strebt, eine innige Befriedigung empfinden; mögen Sie Sich bei Lesung desselben sagen können, daß Sie die alte Kraft, welche meine kunstphilosophischen Werke geschaffen hat, nicht vermissen, und daß ich ein Recht hatte, das Werk mit der **Frische** und **Sinnigkeit** Ihrer edlen und begeistigten Natur in directe Beziehung zu bringen.

H. Th. Rötscher.

Vorwort.

So lange die Planeten um die Sonne kreisen, ist noch keines Dichters Ruhm so lawinenartig gewachsen, als der Shakespeare's. Und wahrlich, Deutschland hat daran nicht den kleinsten Antheil! Lessing wies, als er die Tyrannei der französischen Unnatur zertrümmerte, auf Shakespeare zuerst als auf den Urquell ächter Poesie und Wahrheit hin. Die Stimme dieses großen Mannes blieb nicht einsam. Was sich seitdem in Deutschland Großes hervorthat, wies auf Shakespeare's Größe hin und bekundete in stets wachsender Begeisterung seine Bewunderung für den großen Dichter. Goethe versäumte keine Gelegenheit, auf Shakespeare hinzuweisen, und faßte seine Begeisterung für den Dichter endlich in dem Aufsatz: Shakespeare und kein Ende, zusammen, eine Vergleichung mit Shakespeare in größter Bescheidenheit stets ablehnend.

Und jetzt hat die Anregung, daß in das nächste Jahr das 300jährige Geburtsjahr Shakespeare's fällt, sogleich in England mächtig gezündet, und die Nation trug dem Gedanken, bei dieser Gelegenheit das Andenken an den größten Dichter festlich zu begehen, die mächtigsten Sympathieen entgegen.

Deutschland wird hinter diesem Gedanken, auch seiner Seits das Andenken Shakespeare's auf alle Weise zu ehren, nicht zurückbleiben. Es kann seine Wahlverwandtschaft mit diesem Genius nicht besser bethätigen, als dadurch, daß es in seinen Bestrebungen,

Shakespeare zu begreifen, unablässig fortfährt. Aus diesem Gedanken, auch seiner Seits zur Verherrlichung des großen Dichters bei dieser Gelegenheit mitzuwirken, ist das vorliegende Buch des Verfassers entstanden, welches eine Reihe der schwierigsten, zugleich aber auch der interessantesten und populärsten Charactergebilde Shakespeare's allseitig zum Bewußtsein zu bringen strebt. Bei Entwicklung jedes dieser Charactere ist stets auf die Darstellung derselben durch den Schauspieler Rücksicht genommen worden.

Wir haben die frohe Ueberzeugung, daß das Bestreben, die großen Gestalten des Dichters wie herrliche Organisationen der Natur zu begreifen, in unserer Nation, und namentlich in der Künstlerwelt, einen großen Anklang finden wird. Wenigstens wird man dem Buche nicht **die** Anerkennung versagen, daß es aus liebevoller Hingebung an den Dichter, und aus eifriger Vertiefung in ihn, erwachsen ist. Unser sehnlichster Wunsch kann es nur sein, daß die Ausführung nicht zu weit hinter dem Gedanken, Shakespeare zu begreifen, zurückgeblieben sei.

Berlin, im December 1863.

Der Verfasser.

Biographische Skizze Shakespeare's.

William Shakespeare ward am 23. oder 24. April 1564 zu Stratford am Avon geboren. Sein Vater, John Shakespeare, soll Handschuhmacher, Fleischer und endlich Wollhändler gewesen sein. Allgemein geachtet und wohlhabend, stieg John bis zur höchsten Magistratswürde in Stratford, doch durch Verfall des Handels in dieser Stadt sank er nach und nach zur Dürftigkeit herab, und starb in äußerster Armuth. Seine Frau, Mary Ardles, stammte aus dem alten edlen Geschlecht der Ardles von Wilmote in der Grafschaft Warwik, und brachte ihrem Mann ein kleines Besitzthum, Namens Asbics, und eine Geldsumme zu. William hatte noch 7 Geschwister, von denen einige früh starben. Einer pestartigen Seuche, welche 1564 große Verheerungen unter den Einwohnern Stratfords anrichtete, entging das einige Monate alte Kind wie durch ein Wunder. Noch während der Wohlhabenheit seiner Eltern war William auf die Gelehrten-Freischule zu Stratford gekommen, wo er Griechisch und Latein lernte; Französisch und Italienisch eignete er sich erst in späteren Jahren an. Die Verarmung seines Vaters unterbrach den Bildungsgang William's, doch arbeitete sein Geist rastlos, wenngleich er dem Vater jetzt in seinem Fleischergeschäft beistehen mußte. Er soll mit eigner Hand ein Kalb geschlachtet und dies Ereigniß mit einer Rede in hohem Styl gefeiert haben. Kaum 18 Jahre alt, verheirathete sich William — wahrscheinlich in Folge eines Fehltrittes — unüberlegter Weise mit der 8 Jahre älteren Anna Hathaway, der Tochter eines nicht unbemittelten Gutsbesitzers bei Stratford. Characterverschiedenheit und William's Widerwillen gegen die Pflichten eines guten Bürgers und Hausvaters machten diese Ehe sehr unglücklich. 1583 ward von Anna eine Tochter, Susanna, geboren, und 18 Monate später die Zwillinge Hamnit und Judith. Ersterer starb im zwölften Jahre, von seinem Vater lange und tief betrauert. Das Verhältniß beider Ehegatten ward nun immer kälter, und William gerieth in die Gesellschaft lustiger Tagediebe, mit denen er Wilddieberei trieb. Be-

sonders suchte die saubere Bande die Besitzung Sir Thomas von Charnvote, Parlamentsmitglied und Schöffe des Obergerichts der Grafschaft, heim. Ertappt und gerichtlich belangt, rächte Shakespeare sich durch ein Pasquill, welches er an Sir Thomas' Thor annagelte, und das denselben dem öffentlichen Gespötte Preis gab. Um der Bestrafung zu entgehen, denn der doppelt gereizte Feind schärfte nun Maßregeln und Verfolgungen, floh William 1586 nach London. Vielleicht hatten auch häusliche Zerwürfnisse und Langeweile, so wie Schulden Antheil an seiner Flucht. Losgerissen von den Seinigen, ohne Existenzmittel, sah William sich gezwungen, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, den Dienst eines Troßbuben zu verrichten, d. h. den Theaterbesuchern, welche keinen Reitknecht hatten, das Pferd während der Vorstellung zu halten. Wahrscheinlicher ist, daß er als Rufbursche angestellt wurde, wo er das Amt hatte, den Schauspielern ihr Stichwort zuzurufen. Später erhielt William kleine Rollen und trat in einigen Rollen seiner eignen Stücke auf, z. B. als Geist in Hamlet, Lorenzo in Romeo und Julia u. s. w. Bis etwa 13 Jahre vor seinem Tode, ungefähr 17 Jahre lang, spielte William für 6 Schillinge 8 Pence die Woche, ohne jedoch als Schauspieler viel Beifall zu erringen. Seine ersten Stücke kamen in Southwarts und Newington zur Aufführung. Später wurde Shakespeare Mitactionair bei der Gesellschaft des Lord Chamberlain, der er sich angeschlossen. Sein Bruder war ebenfalls Schauspieler.

Welches Shakespeare's erstes Stück gewesen, ist nicht ermittelt. Er lieferte jährlich zwei bis drei Stücke, die jedoch so schlecht bezahlt wurden, daß er oft in höchst dürftiger Lage war. In seinen Manuscripten soll er nur wenig ausgestrichen haben, und seine genialen Schöpfungen wurden schnell und leicht zu Tage befördert. Zuerst soll Shakespeare Stücke überarbeitet haben, wodurch manch fremdes Erzeugniß für seine Arbeit galt. Pericles, Fürst von Tyros, gehört ohne Zweifel dazu; hingegen Titus Andronicus, zu Lebzeiten des Dichters heimlich herausgegeben, ist jedenfalls eine Mystification. Seine Stücke belaufen sich auf 36 und sind zwischen 1589 und 1614 geschrieben. Cymbeline gilt für sein letztes Werk. Seine Gedichte Venus und Adonis und Tarquin und Lucretia, so wie mehrere Sonette, sind Shakespeare's Freunde, dem jungen, ritterlichen und glänzenden Grafen Heinrich Southampton zugeeignet. Dieser hochgebildete Mann, welcher zu den ausgezeichnetsten der vielen vornehmen und reichen Gönner des Dichters gehört, hat jedenfalls auch dessen Lage wesentlich verbessert, und eine seltene, warme und dauernde Freundschaft verband beide edle Geister. Auch andere Große wetteiferten, Shakespeare durch Beweise ihres Wohlwollens auszuzeichnen, so daß seine Wohlhabenheit stieg. Sowohl die Königin Elisabeth, wie ihr Nachfolger Jacob I. beehrten den Dichter mit ihrer Gunst, doch ist nicht bekannt, ob diese Gunst sich auf mehr als freundliche Worte und Blicke erstreckt hat.

Unter Elisabeth's Regiment fanden die Vorstellungen nicht mehr wie sonst, am Tage, sondern zuerst Abends statt. Die Frauenrollen spielten Knaben. Ob Shakespeare seine Gattin in London sah, ist ungewiß.

Er hat eine große Zahl Sonette an ein weibliches Wesen gerichtet, wahrscheinlich an eine reizende, junge Wittwe von zweifelhaftem Ruf und Character, in deren Fesseln auch Lord Southampton geschmachtet. Man hat nichts Genaueres über dieses Verhältniß ermittelt.

Ungefähr drei Jahre vor seinem Tode, in voller Manneskraft und auf dem Gipfel seines Ruhmes, zog sich Shakespeare vom Theater zurück und nahm seinen Aufenthalt in seiner Geburtsstadt Stratford. Dort lebte er im Genuß eines mäßigen Vermögens, im Umgang mit auserwählten Freunden, ruhig bis zu seinem Tode. Er starb, man weiß nicht an welcher Krankheit, an seinem Geburtstage, den 23. oder 24. April 1616, an demselben Tage mit Cervantes. In seinem vom 25. März 1616 datirten Testament bestimmte er seiner ältesten Tochter Susanna Hall, die mit einem berühmten Arzt verheirathet war und stets sein Liebling blieb, seine sämmtliche Habe; die jüngere Tochter Judith, an Thomas Quiney verheirathet, erhielt nur 300 Pfd. und einiges Silbergeschirr. Seiner Gattin vermachte Shakespeare seltsamerweise, wie es scheint aus bitterer Ironie, nichts als das alte Hochzeitsbett. Doch bestimmte er, vielleicht als Genugthuung für sein selbstverschuldetes Schicksal, daß sie nach ihrem Tode neben ihm begraben werden solle. In Tewksbury und Stratford leben noch Nachkommen der Tochter Shakespeare's in Armuth.

Shakespeare ward nördlich vom großen Thore der Kirche zu Stratford beerdigt; seine Frau starb 7 Jahre nach ihm. 1623 setzte Doctor Hall seinem Schwiegervater ein Denkmal, welches den Dichter sitzend in Lebensgröße darstellt, in der Rechten eine Feder. Auf dem einfachen Grabsteine, welcher des Dichters irdische Hülle deckt, steht die, wie man glaubt, von ihm selbst verfaßte Grabschrift: „Guter Freund, um Jesu Willen beunruhige den Staub nicht, welcher hier verschlossen ruht. Gesegnet sei, wer dieses Steines schont, verflucht, wer störet mein Gebein."

Noch jetzt ist das Grab ein Ziel vieler Wallfahrten. Auch ein Maulbeerbaum, welchen der Dichter 1609 pflanzte, war der Gegenstand großer Verehrung, doch als ein Landprediger Shakespeare's Haus an sich gebracht, ließ er, um dem Besuch der Neugierigen zu entgehen, den Baum umhauen. Ein Uhrmacher verfertigte aus dem Holz des Baumes Dosen u. s. w. Auch das Haus ließ der Landprediger niederreißen, wie es heißt, der Fenstertaxe wegen. Shakespeare's Geburtshaus zeigt man noch. 1740 ward Shakespeare in der Westminsterabtei ein großes Denkmal gesetzt. Die Kosten dazu lieferte größtentheils eine zu diesem Zweck veranstaltete Darstellung des Julius Cäsar.

Man hat viel von Jonson's Gehässigkeit gegen Shakespeare erzählt, doch hat man nach reiflicher Untersuchung ermittelt, daß ein warmes Freundschaftsverhältniß zwischen beiden Männern obwaltete, und nur ihre Ansichten mitunter von einander abwichen. Jonson schrieb nicht nur eine Trauerpredigt auf Shakespeare's Tod, sondern dichtete auch eine lobpreisende Unterschrift unter dessen Abbild, und lieferte, so nimmt man allgemein an, die Vorrede zur ersten Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters. Noch im spätesten Alter erklärte Jonson, daß er Shakespeare geliebt habe, und sein Andenken abgöttisch verehre.

Von allen Portraits Shakespeare's ist keines als ächt erwiesen.

Shakespeare-Probleme.

Zur Feier seines 300jährigen Geburtsjahres.

I.

Das Verhältniß der Philosophie der Kunst zu Shakespeare.

In einer früheren Abhandlung haben wir das Verhältniß der Philosophie der Kunst zu dem einzelnen Kunstwerk ausführlich entwickelt. Wir haben gezeigt, daß, während sich die Philosophie der Kunst zu schwachen, oder gerade zu verfehlten Werken der Kunst nur negativ, d. h. den Widerspruch des Kunstwerkes mit der Idee der Kunst anzeigend, verhalte, ihre Aufgabe, den ächten und großen Kunstwerken gegenüber, vielmehr eine positive sei, daß sie also hier nur das Kunstwerk zu begreifen und den Genius, welcher es geschaffen, zum Bewußtsein zu bringen habe. Dasselbe gilt von ihrem Verhältniß zu Shakespeare. Je mehr man sich in diesen Genius vertieft hat und vertieft, desto mehr ist man inne geworden, daß nur eine das Kunstwerk begreifende Kritik dieses Genius würdig sei, und zu seinem Verständniß und zu seiner Würdigung führen könne. Man hat angefangen einzusehen, wie jede kleinliche, oder gar schulmeisternde Kritik des großen Dichters eben so unwürdig sei, als von seinem Verständniß abführe. Auch in England hat sich in neuerer Zeit der Sinn erregt und sich in einzelnen, höchst schätzbaren Untersuchungen bethätigt, Shakespeare in seiner Größe begreifen zu wollen, und wirklich von der Macht seiner Kunstwerke Rechenschaft abzulegen. Je tiefer man in diesen Genius eindringt, je mehr man darnach strebt und ringt, sich seine Größe zum Bewußtsein zu bringen, desto dankbarer und fruchtbringender erscheint diese Thätigkeit, da durch sie die innere schöpferische Wirksamkeit Shakespeare's aufgeschlossen wird. Man kann daher sagen, daß es nichts Belohnenderes gebe, als sich in Shakespeare wirklich zu vertiefen. Also so in ihn einzudringen, daß man, von der Voraussetzung seiner Größe ausgehend, bemüht

sein müsse, Viel in ihm zu finden, damit man nur Etwas in ihm erblicke. Dies vermag aber nur eine wahrhaft positive Kritik, welche den großen Dichter als eine jener wunderbaren Organisationen der Natur auffaßt, und seine Schöpfungen als Werke höchster Vernunft und Nothwendigkeit begreift und begreiflich macht. Je mehr Tiefe der Kritiker zu dieser seiner Thätigkeit mitbringt, je heller der Blick ist für die Geheimnisse der Kunst, desto ergiebigere, reichere Schätze wird derselbe heben und der Welt darbieten. Da jeder Künstler, selbst der größte, stets bis auf einen gewissen Grad bewußtlos schafft, so wird der Philosoph auch, je nach der Größe des Künstlers, stets die fruchtbarste Thätigkeit darin finden, den Bau des Kunstwerkes auch in seinen Einzelnheiten, in der Bedeutung seiner Strebungen und Pfeiler zum Bewußtsein zu bringen. Je größer und reicher also der Künstler ist, desto reichere Ausbeute wird er dem Kunstphilosophen gewähren, welcher durch Vertiefung in das Kunstwerk die schöpferische Vernunft und die Einheit von Begeisterung und Besonnenheit darin nachweist. Das Verhältniß der Philosophie der Kunst zu Shakespeare wird daher um so reiner und edler sein, je eher es dem Philosophen gelingt, den Genius in seiner Schöpfung zu belauschen und seine Darbietungen als Erzeugnisse des im Menschen wohnenden mächtigen göttlichen Geistes anzuschauen und zu begreifen. Shakespeare gegenüber wird also die Philosophie der Kunst stets die reichste Ernte haben, weil er der größte Künstler ist. Trachten wir daher unablässig danach, Shakespeare in seiner Weisheit immer klarer und reiner anzuschauen.

II.

Waltet in Shakespeare irgend etwas Tendenziöses?

In unserem ersten Artikel haben wir das Verhältniß der Philosophie der Kunst zu Shakespeare entwickelt und festgestellt. Dieser Artikel ist der gewichtigen Frage gewidmet, ob in Shakespeare irgend etwas Tendenziöses vorwaltet und in seinen Werken nachweisbar sei?

Ehe wir die oben angeregte Frage in Bezug auf Shakespeare beantworten können, müssen wir uns erst Rechenschaft geben, was wir überhaupt unter dem Tendenziösen eines Kunstwerkes, und vornehmlich eines dramatischen Werkes, zu verstehen haben. Tendenziös ist ein Kunstwerk und näher ein dramatisches Werk dann, wenn es nicht nur durch die Idee der Kunst und ihre Gliederung wirken, erheben und begeistern will, sondern auf eine außerhalb der Kunst liegende Richtung hinarbeitet und dafür die Gemüther

erwärmen und entzünden will. Jedes tendenziöse Werk erstrebt einen praktischen Zweck. Es genügt ihm nicht, als Kunstwerk, d. h. durch die edle und schöne Gestaltung einer Idee zu wirken und zu erheben, sondern es will wesentlich die Gemüther für einen bestimmten Zweck, eine bestimmte Richtung gewinnen, und zu ihrer Verwirklichung fortreißen. Jedes tendenziöse Kunstwerk will also stets die Sympathieen für eine außer dem Kunstwerk liegende Richtung gewinnen; es will gleichsam Propaganda machen für irgend einen praktischen Zweck, sei es, daß es direct auf die Erregung der Massen hinarbeitet, und darauf ausgeht, die Regierenden für einen bestimmten Zweck lebhaft zu interessiren und womöglich zum Handeln anzuregen. Es ist dabei gleichgültig, ob das Tendenziöse auf eine religiöse oder politische Richtung hinarbeitet. Jedenfalls kehrt in jedem tendenziösen Werke das Bestreben wieder, die Kunst für einen außerhalb ihr gelegenen Zweck zu verwenden; die Kunst also zu einem Mittel für außerkünstlerische Zwecke herabzusetzen. Ein tendenziöses Drama kann also in Zeiten großer Aufregung und mächtiger Parteigegensätze wohl sehr wirksam sein, sich die größten Sympathieen der Massen gewinnen, künstlerisch aber kann es niemals sein. Daß sich das tendenziöse Werk nicht damit begnügt, als Kunstwerk zu interessiren und dadurch zur Macht zu gelangen, ist eine Schranke als Kunstwerk, welche ihm zugleich seinen Werth als Kunstwerk nothwendig raubt. Auch unserer Zeit sind solche tendenziöse Werke auf dem Boden der dramatischen Literatur nicht fremd geblieben. Wir erinnern nur an die Dramen, welche nach Holstein oder Schleswig verlegt waren, und darauf hinarbeiteten, überall die deutschen Sympathieen gegen Dänemark zu erwecken, und die Berechtigung des deutschen Elementes dem dänischen gegenüber festzuhalten. Alle diese Dramen wollten mit mehr oder minder Geschick für die deutsche Nationalität in die Schranken treten, und zugleich Haß und Widerwillen gegen die dänische Nationalität, als Unterdrückerin des deutschen Elementes, predigen. So wohlgemeint diese Dramen auch in politischer Beziehung waren, als Kunstwerk hatten sie nicht den geringsten Werth, im Gegentheil setzten sie die Hoheit und Bedeutung der Kunst nur herab. Ist nun in den Shakespeare'schen Dramen irgend etwas Tendenziöses nachweisbar? Hat der Dichter jemals einen Stoff mit der Tendenz behandelt, dadurch auf eine praktische Richtung loszusteuern, Volk und Regierung zu praktischen Entschlüssen fortzureißen? Wir müssen nach der gewissenhaftesten Prüfung seiner Werke sagen, daß sich in keinem einzigen derselben eine solche Richtung nachweisen läßt, wodurch sich das Drama unter die Kategorie eines Tendenz-Dramas bringen ließe. Und woher das? Shakespeare war ein viel zu großer Künstler, ein von der Idee der Kunst viel zu begeisterter Priester derselben, um jemals dieselbe zu einem Mittel für außerkünstlerische Zwecke herabsetzen zu können. Je mächtiger in Shakespeare der Geist der Kunst

waltet, um so unmöglicher war es ihm, jemals in die Bahn eines tendenziösen Dichters abzuirren. Es ist also wahrscheinlich nicht der geringste Ruhm dieses großen Genius, daß sich in keinem seiner Werke auch nur ein tendenziöser Zug befindet.

III.

Ist in Shakespeare's Werken eine Hinweisung auf eine jenseitige Ausgleichung der irdischen Gegensätze und Widersprüche nachweisbar?

Ehe wir zu einer kategorischen Antwort mit Ja oder Nein auf die eben angeregte Frage schreiten, scheint es uns nothwendig, uns dieselbe zum klaren Bewußtsein zu bringen. Was bedeutet also die obige Frage? Sie will wissen, ob Shakespeare in seinen dramatischen Schöpfungen Räthsel gestellt und aufgegeben hat, welche erst in einem jenseitigen Leben eine volle Lösung erhalten, also nicht hier auf Erden ihre endliche Lösung finden, sondern auf eine befriedigende Lösung erst in einem anderen Leben Anspruch machen können. Zur Beantwortung dieser Frage ist es nothwendig, sich die Aufgabe eines dramatischen Werkes zu vergegenwärtigen.

An jedes dramatische Werk, welches den Namen Kunstwerk verdient, machen wir die Anforderung, daß sowohl der Gang der Handlung, als die Charactere, durch welche sich die Handlung entwickelt, von der Art sind, daß sie das Gepräge der Nothwendigkeit an sich tragen, d. h. daß sowohl die Handlung, als die Charactere ein Anderssein ausschließen. Handlung und Charactere sollen also in einem dramatischen Werke so beschaffen sein, daß sie ihre Rechtfertigung in sich selbst haben, daß sie dem Hörer und Zuschauer das Gefühl aufdringen, daß aus diesen Voraussetzungen kein anderes Ergebniß folgen könne, als das durch den Dichter herbeigeführte, daß sie also aus sich selbst erklärlich und befriedigend sind. Nur dadurch ist ein dramatisches Werk in sich abgeschlossen, daß es uns alle durch Handlung und Charactere angeregte Fragen und Probleme vollständig beantwortet und keine Lücke für unsern Geist offen läßt. Wir sollen und wollen also bei einem dramatischen Werke durch dasselbe wirklich beruhigt und befriedigt werden und nirgend Fragen in uns anregen lassen, welche das Kunstwerk nicht durch sich selbst beantwortet. Das ist das Wesen eines in sich abgeschlossenen Kunstwerkes. Es ist uns daher von jeher der Schluß einer Tragödie, wie die Schuld von Müllner, welche zu ihrer Zeit einen großen Erfolg hatte, ganz unkünstlerisch erschienen. Die letzten Worte der Tragödie lauten nämlich auf

die Frage, warum eben so Entsetzliches geschehen sei: „Das Warum wird offenbar, wenn die Todten aufersteh'n." Hier weist also der Dichter ganz unzweideutig auf eine erst im Jenseits stattfindende Lösung der durch die Tragödie angeregten Gegensätze und Kämpfe hin, sagt also damit, daß das Kunstwerk selbst keine Lösung dieser Frage darbietet. Das Kunstwerk aber soll uns durch seinen ganzen Bau die Frage nach dem „Warum" beantworten, uns aber nicht damit erst auf ein Jenseits verweisen. Ist das Kunstwerk wirklich bedeutend und in sich wahr, so darf der Hörer, nachdem er dasselbe an sich hat vorübergehen sehen, nicht erst nach dem „Warum" fragen, das Werk selbst muß darauf schon eine vollständige Antwort enthalten. Im Warum liegt nämlich die Antwort auf alle durch das Kunstwerk angeregte Fragen völlig gegeben. Kennen wir dies Warum, so kennen wir nicht nur das Warum der ganzen Handlung, sondern auch die Natur der Charactere, durch welche die Handlung vor uns geworden ist.

Nach dieser Entwicklung der Bedeutung des Warum in der dramatischen Poesie und dem Nachweis, daß das dramatische Werk niemals auf eine jenseitige Lösung des Warum hinweisen dürfe, sondern stets in sich selbst und durch seinen ganzen Bau und seine Charactere alle Fragen nach dem Warum innerhalb des Kunstwerkes lösen müsse, können wir es aussprechen, daß Shakespeare in allen seinen Werken auch darin der größte Künstler war, daß er niemals in einem Werke auf eine jenseitige Lösung hinweist, sondern stets durch die Gestaltung des Kunstwerkes alle Fragen nach dem Grunde der Gestaltung, wie nach der Nothwendigkeit des Unterganges der handelnden Personen durch die Natur des Werkes selbst löst. Jedes Werk Shakespeare's, vornehmlich aber seine Tragödien, sind darum in sich abgeschlossene und abgerundete Kunstwerke, weil sie alle Fragen nach dem Warum stets durch das Werk selbst beantworten.

IV.

Worin setzen wir Shakespeare's Originalität, und wie vereinigt sich dieselbe mit der Forderung der Allgemeingültigkeit und des allgemeinen Interesses?

Dem ächten Genius ist die Originalität eben so wesentlich, wie die Schwere der Materie, ja, wir dürfen sagen, von dem Genius ist die Originalität untrennbar; sie bildet vielleicht das wesentlichste Merkmal des Genius. Was aber verstehen wir unter Originalität? Dieselbe sagt nämlich, daß den Schöpfungen des Genius der Stempel der Ureigenheit aufgedrückt

ist, der Stempel, durch welchen sich eben jener Genius sogleich von anderen Genien derselben Gattung unterscheidet. In dieser Beziehung gleichen sich alle Genien aller Zeiten und aller Völker; allen wohnt, als das wesentlichste, den Genius von allen anderen Persönlichkeiten unterscheidende Merkmal, die Originalität bei. Man kann dreist behaupten, daß, je größer und mächtiger der Genius ist, desto origineller zeigt er sich auch, d. h. ein desto ureigeneres Gepräge tragen alle seine Schöpfungen. In Bezug auf Shakespeare hat Lessing in der schlagendsten Weise die Originalität dieses Genius bezeichnet, wenn er sagt: „Es ist leichter, dem Herkules seine Keule abzuringen, als dem Shakespeare einen einzigen Vers." Was soll anders damit gesagt sein, als daß allen Schöpfungen Shakespeare's bis in das Einzelne das Gepräge der Originalität aufgedrückt ist. Nun könnte es aber scheinen, als ob die Originalität im Widerspruch mit dem Begriff der Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit stünde. Gerade das besondere individuelle Gepräge, welches allen Schöpfungen des Genius beiwohnt, scheint gegen eine Allgemeingültigkeit seiner Schöpfungen zu streiten. Aber auch hier wiederholt sich das Wunder des Genius, welches die Gegensätze des individuellsten Gepräges und der Allgemeinheit mit einander untrennbar verbindet, und sich gerade durch diese unauflösliche Einheit der scheinbar einander ausschließenden Gegensätze als Zeugnisse des wahren Genius darstellen. Ist das denn nicht in allen Künsten bei den Genies ersten Ranges der Fall? Ist nicht allen Schöpfungen des Sophokles, Shakespeare's, Goethe's, Mozart's und Rafael's so sehr das Gepräge ihrer Schöpfer eigen, daß sie sich sogleich als die legitimen Kinder des Genius ankündigen, welche niemals mit den Werken eines anderen Geistes verwechselt werden können! Mit dieser Originalität ist stets verbunden, daß sich alle Schöpfungen des Genius als allgemein gültige, das allgemeinste Interesse in Anspruch nehmende Schöpfungen darlegen. Oder hat Sophokles nicht etwa ein für allemal den Kampf der Liebe mit der Staatsgewalt in seiner Antigone für alle Zeiten künstlerisch abgeschlossen, oder hat Rafael durch seine Madonnen nicht diesen Idealen der Madonnen Leben und Gestalt gegeben? Genug, überall wo sich der Genius ersten Ranges ankündigt, ist auch die Vereinigung der Originalität und des Allgemeinen vollbracht. So vor Allem in Shakespeare! Der originellste Dichter aller Zeiten und Völker, d. h. der Dichter, welcher seinen Schöpfungen das originellste Gepräge gegeben hat, ist auch zugleich der Dichter des allgemeinsten Inhalts von dem allgemeinsten Interesse.

V.

Worin setzen wir vornehmlich Shakespeare's sittliche Tiefe?

Ehe wir diese Frage in Bezug auf Shakespeare beantworten, müssen wir uns kurz vergegenwärtigen, worin wir überhaupt die sittliche Tiefe eines dramatischen Werkes setzen. Jedes dramatische Werk, welches den Namen eines Kunstwerkes verdient, soll eine sittliche Idee vor uns entfalten. Was heißt das? Die sittliche Idee soll nämlich als ein Resultat vor uns werden, d. h. sie soll nicht etwa ein am Schlusse des Werkes auftretender allgemeiner Gedanke oder Grundsatz, welcher dem Werke selbst stets äußerlich bleibt, sein, sondern die sittliche Idee des Ganzen gestalten und als die inwendige Seele des Dramas erscheinen. Wenn wir sagen, daß sich die sittliche Idee des Dramas als ein Resultat vor uns hinstellen solle, so kann darunter nur verstanden werden, daß sich die sittliche Idee aus dem Falle und dem Untergange der einander bekämpfenden Individuen, die Einseitigkeit ihrer Interessen vernichtend, triumphirend erheben müsse. In diesem Sinne erfüllt die Antigone des Sophokles den Begriff der sittlichen Idee vielleicht auf das Höchste, indem sie sich aus dem Kampfe der Staatsgewalt gegen die Familienpietät, und umgekehrt, aus dem Kampfe der Familienpietät gegen die Staatsgewalt als die höhere Einheit beider Seiten erhebt, sich also als die über die Einseitigkeit triumphirende Idee vor uns entfaltet.

Die sittliche Idee stellt sich aber auch dann als ein Resultat dar, wenn sie aus dem ganzen Prozesse der Handlung als die Perspective hervortritt, welche eine neue Weltordnung vor uns eröffnet. Hier ist es die Aussicht, welche durch den Schluß des Kunstwerkes eröffnet, und wodurch für uns eine Versöhnung angebahnt wird. Endlich erscheint die sittliche Idee aber auch als Resultat, wenn sich dieselbe in der inneren Vernichtung der großen Verbrecher darstellt, welche an der sittlichen Idee gezweifelt haben, wenn also die innere Verödung und Abstumpfung des Verbrechers mit Flammenzügen in den Untergang desselben eingezeichnet ist. Hier stellt sich die sittliche Idee in der Zertrümmerung, welche die großen Verbrecher an sich selbst erfahren, dar. Für die zweite Form, in welcher die sittliche Idee als Perspective einer neuen Weltordnung erscheint, sind Hamlet und König Lear die beredten Kunstwerke, für die dritte Form, wo sie als die innere Auflösung der verbrecherischen Individuen erscheint, sind Richard III. und Macbeth die ewigen Denkmäler dramatischer Kunst. Da nun in Shakespeare alle die drei angedeuteten Formen, in welchen die sittliche Idee als Resultat des dramatischen Kunstwerkes erscheint, durch die beredtesten und erschöpfendsten Kunstwerke vertreten sind, so erscheint uns Shakespeare auch in dieser Beziehung als der größte und tiefste Künstler aller Zeiten und Völker.

Für die erste Form, in welcher die sittliche Idee aus dem Untergang der Individuen hervorbricht, erscheint uns Romeo und Julia als das beredteste Zeugniß, denn hier stellt sich aus dem Untergang der beiden Liebenden die Versöhnung der beiden Geschlechter dar, welche einander so lange bekämpft und den Staat verwüstet haben. Für diesen Frieden, mit welchem die Wohlfahrt des ganzen Staates zusammenhängt, sind selbst die beiden Liebenden, Romeo und Julia, keine zu großen Opfer.

Für die zweite Form, in welcher die sittliche Idee als die Perspective erscheint und eine neue Weltordnung sich vor uns öffnet, erscheint Hamlet und König Lear als die beredtesten Zeugen. In Hamlet wird uns diese Perspective in einer neuen Ordnung der Dinge durch das Auftreten des Prinzen Fortinbras eröffnet, der uns die Gewißheit giebt, daß wir jetzt einer neuen Aera entgegen gehen werden. Im König Lear geben uns die zurückbleibenden Gestalten des Herzogs von Albanien und Edgar's die trostreiche Gewißheit, daß wir in ihnen zwei Säulen einer neuen Weltordnung vor uns haben, welche also wesentlich versöhnend wirken.

Als die dritte Form, welche die sittliche Idee als Resultat darstellt, bezeichnen wir den inneren Auflösungsprozeß der verbrecherischen Individuen. Hier erscheint die sittliche Idee recht eigentlich als das Strafgericht, welches endlich über die Frevler hereinbricht, sie innerlich zerrüttet und vernichtet. Auch dies ist von Shakespeare in Richard III. und Macbeth in so erschöpfender Weise dargestellt worden, daß sich Nichts mit diesen beredten Tönen vergleichen läßt. Ueberall hat Shakespeare für die drei von uns entwickelten Formen der sittlichen Idee den höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden und sich dadurch als den großen Genius bewährt, der als ewiges Muster für alle Zeiten gilt und uns zugleich den Beweis für die Universalität dieses Dichter-Genius giebt, mit welchem wir Nichts zu vergleichen haben. Er ist, wie Goethe sehr schön sagt, ein Mann, zu welchem wir nur verehrend aufblicken können.

Shakespeare-Charactere.

I.

Coriolan
in Shakespeare's Coriolan.

Um den Coriolan Shakespeare's und die Gestalt des Helden der Tragödie zu verstehen, genügt es nicht, den allgemeinen Standesgegensatz der Patrizier und Plebejer, oder des Adels und Volkes vor Augen zu haben. Der Kampf dieser Gegensätze ist vom Dichter, vermöge der Intuition des Genies, auf seinen tiefsten Grund zurückgeführt worden, den erst die neuere Zeit durch ihre philosophischen und historischen Forschungen mit Klarheit in das Bewußtsein gefaßt hat. Man muß daher zum Verständniß des Coriolan auf die letzte Wurzel des aristokratischen Princips zurückgehen. Ursprünglich durchdrangen sich in ihm der Glanz natürlicher Abstammung, der Tapferkeit und Tugend so, daß letztere nur auf dem Boden der ersteren erblühte. Demnach galt hier die ursprüngliche Einheit der Abstammung und der Tugend. Das natürliche Element war das nothwendige Gefühl der sittlichen Thatkraft, und diese vermochte man sich nur als durch die edle Abstammung bedingt vorzustellen. Diese Anschauung war eine so durchgreifende, daß sie sich auch in der Sprache offenbarte, indem nach dem älteren Sprachgebrauche alle die Prädikate, welche den sittlichen Werth, die Tüchtigkeit, Tugend und Tapferkeit bezeichneten, zugleich auch die davon untrennbaren Begriffe edler Abstammung, oder des natürlichen Elementes in sich schlossen, eine Anschauung, die durch ausgedehnte Nachweisungen, besonders Welker's in seiner Einleitung zum Theognis, bestätigt worden ist. Im Grunde beruht in dieser Durchdringung des Natürlichen und Sittlichen der ganze Ursprung der Aristokratie. Dadurch ist Aristos eben so ausschließend und stolz gegen Diejenigen, welchen die in seinen Augen absolute Bedingung der Tugend, nämlich die edle Abstammung, fehlt. Die Geschichte kennt daher in Zeiten, in welchen die politischen Unterschiede und die gegenseitigen Berechtigungen der Mitglieder des politischen Gemeinwesens auf natürlichen Unterschieden beruhen, noch gar keine freie, von der Naturbasis der Abstammung unabhängige

Sittlichkeit, keine aus der freien menschlichen Geistes- und Willenskraft geborene sittliche Größe. In solchen Staaten, welche man mit einem nicht unangemessen gewählten Ausdruck Naturstaaten genannt hat, ist daher die sittliche Thatkraft und Größe ein ausschließlicher Besitz Derjenigen, welche sich einer edlen Abstammung rühmen können, also ein Privilegium der Geburt. Es ist daher die Verachtung oder Geringschätzung der anderen Menschen, welche von den Edlen durch die unausfüllbare Kluft der Abstammung geschieden sind, nur eine Consequenz, denn den Ersteren kann, nach dieser Vorstellung, wahre Tugend und sittliche Größe doch nicht beiwohnen. Jeder Versuch, sich den Edlen gleich zu stellen, mit ihnen die Güter der Tugend und Tapferkeit theilen zu wollen, erscheint daher als eine Vermessenheit und als eine Ueberhebung, welche in die Schranken zurück gewiesen werden muß. Die Verachtung und der schneidende, höhnende Stolz des Edlen werden sich daher in dem Augenblicke herauskehren, wo der niedrig Geborene diese Einheit der Naturbasis und der sittlichen Kraft nicht als eine unauflösbare anerkennen will. Denn der Angriff gegen diesen ausschließlichen Besitz erscheint in den Augen des edel Geborenen als eine Anmaßung und ein Trotz, der nur mit vernichtendem Stolze zurück gewiesen werden kann.

Auf diesen Standpunkt muß man sich zum Verständniß der Heldengestalt des Coriolan stellen. Darauf ruht die Entwicklung der ganzen Tragödie. Coriolan ficht den Kampf der auf dem Bewußtsein edler Abstammung ruhenden persönlichen Größe gegen die Anmaßungen der Tribunen und des Volkes, in welchen er nur trotzigen Pöbel erblickt, mit dem ganzen Aufwand seines Stolzes und seiner Leidenschaft aus. Er ist der Träger des von uns bezeichneten Standpunktes, nach welchem alle Größe wesentlich durch die edle Abstammung bedingt ist, deren Mangel auch die Abwesenheit der sittlichen Hoheit und Stärke in sich schließt. Coriolan erblickt daher in der Sprache der Tribunen, in ihrem Eifer für die Rechte des Volkes nur die Vertheidigung und die Beförderung des Pöbelregimentes, welches alle Größe und Würde zu untergraben droht. Coriolan ist bis zur Uebermenschlichkeit tapfer, dem Vaterlande mit Leib und Seele ergeben, in dessen Ruhm er seinen höchsten Stolz setzt, fern von aller persönlichen Eitelkeit und Ruhmredigkeit, vielmehr ganz und gar ein Mann der That, und nicht des Wortes. Derselbe ist mit dem ganzen Stolz seiner patrizischen Würde umgürtet; diese ist eins mit seinem Leben; darum wird er bei ihm zum Pathos, das sich vernichtend gegen jede Regung kehrt, von der dieser Reinheit patrizischer Größe Abbruch droht. Aber seine persönliche Größe ist das Erbtheil seines Standes, das Vorrecht seiner Abstammung, das Heiligthum des altrömischen Adels. Wehe dem, der diese Grundlage antastet, wer sich auf seine eignen Füße stellen und das Adelsregiment, welches die Natur in ihrer Weisheit geordnet, schmälern will! Gegen solch ein Streben und Ansinnen ist Coriolan's Leidenschaft entfesselt, nicht weil er sich

persönlich dadurch beeinträchtigt fühlt, sondern weil er darin einen Riß aller gesellschaftlichen Ordnung, gleichsam eine Verkehrung des Naturgesetzes erblickt. Dies giebt dem Character des Coriolan diese ungeheuere Gedrungenheit, diese Sprödigkeit und diesen Trotz, womit er sich dem Strome der in die festgefugte Ordnung eindringenden Volksbewegung entgegenwirft. Daraus erwächst ihm jene gründliche, bis in das Mark seines Gemüths gedrungene Verachtung des Volkes, das für sich selbstständig etwas sein will, das sich erfrecht, die Grundlage einer in seinen Augen göttlichen Ordnung zu erschüttern. Nur der Patrizier ist werth zu regieren, denn nur die Einheit der edlen Abstammung und der persönlichen Tapferkeit und Trefflichkeit befähigt dazu, die Plebs ist nur zum Gehorchen berufen, sie ist nur eine zu bearbeitende, zu höheren Zwecken zu verwendende Masse, weil sie der unerläßlichen Grundlage edler Geburt ermangelt. Aus plebejischer Wurzel können, nach dieser Vorstellung, ächte Bürgertugend, Thatkraft und Aufopferung für das Gemeinwesen nicht stammen; sie treibt nur Früchte der Selbstsucht, der Anmaßung und des Verderbens.

In dem angedeuteten Standpunkt liegt auch Coriolan's Schuld. Da die ächte Tugend nur auf dem Grunde edler Abkunft gedeihen kann, so ist der Mensch in Coriolan ganz in die Besonderheit des patrizischen Standes aufgegangen, oder das Standesinteresse und Standesbewußtsein fällt bei ihm mit dem menschlichen Interesse und Bewußtsein schlechthin zusammen. Was sich außer demselben in Freiheit und sittlicher Selbstständigkeit behaupten will, ist in seinen Augen unberechtigt und kämpft gegen die göttliche Ordnung an. Daher verletzt Coriolan auch das Menschliche, welches sich unabhängig von der Naturbasis edler Abstammung behaupten will und Rechte in Anspruch nimmt, welche die Ausschließlichkeit des patrizischen Rechtes einschränken. Die Schuld liegt auch hier, wie überall, darin, das, was nur eine Seite des Lebens, nur ein Moment der Wahrheit ist, für die Totalität zu nehmen und damit andere Rechte zu verletzen.

In Coriolan wächst mit der Erstarkung des Gegensatzes, mit der immer unwiderstehlicher werdenden Macht der Volkstribunen, der Trotz und der Hohn gegen dieselben. Wenn seine Standesgenossen wider Willen und mit innerem Grimme der drohenden Macht des plebejischen Standes nachgeben, so bricht solch ein Versuch, sich dazu herabzustimmen, in Coriolan's starrem Sinn und endet mit einem unheilbaren Bruch. Von seinem, gegen alle anderen, nicht auf der Grundlage der Abstammung beruhenden Rechte und Interessen verblendeten Standpunkte, ist es wieder ganz folgerichtig, wenn er an der Spitze des feindlichen Heeres ein in seinen Augen verderbtes, der Pöbelherrschaft überantwortetes Gemeinwesen, welches seine Standesgenossen nicht mehr zu bändigen vermögen, bekämpft und zu vernichten trachtet. Coriolan zieht rächend gegen sein Vaterland, welches ihn vertrieben, da er seinem Vaterlande, worin die Volksherrschaft begonnen, nichts mehr schuldig

zu sein glaubt. Er zerreißt das geistige und sittliche Band, welches ihn an das Vaterland fesselt, weil er dasselbe dem ausschließlichen Standesinteresse aufopfert. Das Vaterland hatte für ihn nur so lange eine sittliche Bedeutung, als der patrizische Stand, d. h. der Stand, welcher die Einheit der Tugend und der edlen Abstammung darstellt, ausschließlich darin herrschte, es hat seinen Werth für ihn verloren, sobald diese Einheit zerstört ist und das Volk nicht mehr an die alte Ordnung der Dinge demüthig glaubt. Rom hat aufgehört Coriolan's Mutter zu sein, weil es die in seinen Augen nothwendige Grundlage alles sittlichen Lebens durch die Erhebung des Plebejerthums eingebüßt hat.

Wie Coriolan in seinem Pathos den Werth des allgemeinen Menschlichen verkennt, so opfert er durch seinen Zug gegen Rom an der Spitze der Volsker demselben auch die über jedes Standesinteresse übergreifende Idee des Vaterlandes. Coriolan fühlt sich aber einem edlen Volsker viel verwandter, als einem nicht patrizischen Römer, welcher in der edlen Geburt die Grundlage aller höheren Tugenden nicht anerkennen will. Das Band, welches ihn mit den Mitgliedern des gleichen Standes verbindet, ist ein viel regeres und heiligeres, als dasjenige, welches das gemeinsame Vaterland knüpft. Nur daraus erklärt sich der Schritt Coriolan's in seiner Folgerichtigkeit. In diese Consequenz ist die tragische Schuld Coriolan's erst vollständig gesetzt. Dieser Conflict muß daher auch den Untergang des Helden herbeiführen. Dieser Untergang ist vermittelt durch den Sieg der unveräußerlichen Macht des einfachsten sittlichen Verhältnisses, welches die Grundlage aller politischen Tugend und Entwicklung, kurz aller sittlichen Güter des Lebens ist. Nachdem alle Bitten an dem kalten Stolze und der Erbitterung Coriolan's gescheitert sind, löst endlich das Flehen der Mutter, aus der das Vaterlandsgefühl in seiner vollen, ungebrochenen Stärke ertönt, das Eis der starren Seele. Coriolan beugt sich den ewigen Gesetzen der Natur, welche der geheimnißvolle Grund aller ethischen Verhältnisse sind. Ihre Kraft schmilzt das Erz seines Hasses, womit er sich gegen jedes Ansinnen, jedes Flehen gepanzert hatte. Weil in Coriolan überhaupt die Abstammung, also das natürliche Element, die Geburtsstätte aller sittlichen Größe ist, so waltet auch in ihm eine unendlich tiefe Liebe und Pietät für die hochgesinnte, von nicht minderem Stolze als er beseelte Mutter. Daß er ihr nachgiebt, ihrem Flehen den Rachedurst im Augenblick, wo derselbe seiner vollen Sättigung nahe ist, opfert, ist ein Beweis der ungeheuern Stärke, mit welcher diese ersten natürlichen Bande ihn fesseln. Aber dieser Sieg der Mutter über den gegen sein Vaterland mit so unerbittlichem Stolze und Zorn erfüllten Sohn ist wesentlich ein Sieg des allgemein Menschlichen über die trotzige Abgeschlossenheit des Standesinteresses. In Volumnia, der Mutter Coriolan's, siegt nicht die Patrizierin über den Standesgenossen, sondern die Mutter über den Sohn, der das Standesinteresse opferte. Wenn Coriolan die Tugend

und sittliche That von der edlen Abkunft abhängig macht und sich daher auch von dem derselben entbehrenden Volke durch eine unausfüllbare Kluft geschieden betrachtet, so erkennt er in seiner Unterwerfung unter die rührende Bitte der Mutter unfreiwillig die höhere Macht des über alle Standesbesonderheit erhabenen, rein menschlichen Verhältnisses der Familie an, welches dem Patrizier, wie dem Plebejer gemein ist, und an dessen Stärke sich der Haß des beleidigten Patriziers bricht. Darin aber liegt die tragische Versöhnung, daß der Pathos des Coriolan an dem tieferen, menschlicheren Pathos der Mutter seine Schranken findet, aber der Vertreter desselben zu Grunde geht, weil er in seiner Leidenschaft das Vaterland Preis gegeben und diese Mutter seiner Größe von sich gestoßen hatte. Die Mutter aber verliert den tapferen Sohn, weil auch sie von derselben Grundanschauung ausgehend, wie Coriolan, denselben in dieser Gesinnung aufgezogen und bestärkt hatte. Denn Volumnia theilt den Stolz des Sohnes in seinem ganzen Umfange und blickt nicht mit geringerer Verachtung auf das Volk herab, als der Eroberer von Corioli.

Coriolan ist als Held der Tragödie mit allem Glanze persönlicher Größe ausgestattet worden, denn es kam gerade darauf an, zu zeigen, wie diese ihn nicht schützt vor dem Untergang, da er ein engherziges Princip vertritt, wodurch der Mensch hinter den Genossen eines Standes verschwindet. Die Gegner Coriolan's stehen ihm daher zwar an persönlicher Größe nach, aber sie vertreten doch das höhere Princip, welches die sittliche Hoheit und die politische Tugend nicht von der Abstammung abhängig macht. Freilich erscheint das Volk selbst in unserm Werke als ein sehr haltungsloses, nur den unmittelbaren Eindrücken folgendes Wesen, ohne Adel der Gesinnung und ohne Besonnenheit des Geistes, für dessen Führer wir uns nicht eben besonders interessiren. Aber so wenig großartig auch das dem Coriolan feindliche Princip in seinen Repräsentanten auftritt, so brechen sich die Wogen seines leidenschaftlichen Hasses und seiner Ungerechtigkeit doch an dem unwiderstehlichen Geiste der Bewegung, welcher den Volkswiderstand gegen Coriolan's Privilegium adeliger Tugend erzeugt. Es ist indessen nicht zu leugnen, daß in der Zeichnung der Gegner Coriolan's vom Dichter für den edlen Coriolan Partei genommen worden ist und Goethe nicht Unrecht hat, wenn er sagt (s. W. 45, S. 43): „durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Besseren nicht anerkennen will.“ Denn die geringe Characterstärke, die moralische Haltungslosigkeit, welche der Menge vom Dichter gegeben ist, lassen uns in Coriolan den substanziellen Kern seiner persönlichen Größe um so reiner erkennen. Das haltungslose Volk ist gewissermaßen die Folie für Coriolan. Shakespeare hat aber den Kampf zwischen Coriolan und dem Volke gar nicht in seiner eigentlich politischen Bedeutung aufgefaßt und dargestellt, sonst hätte der Gegensatz gegen

das Princip Coriolan's stärker vertreten sein müssen. Daher ist es auch zu erklären, wie Coriolan zu dem eigentlichen Helden des Dramas werden konnte, dessen Stolz auf edle Abkunft und Bürgertugend sich in seiner schneidenden Schärfe gegen das Volk kehrt, das er hoher Gesinnung für unfähig hält, und der daher auch zu einer sittlichen Schuld wird, an der er zu Grunde geht. Machte Shakespeare den politischen Gegensatz in seiner ganzen geschichtlichen Bedeutung zum Gegenstand der Tragödie, so mußten die Volkstribunen zu bedeutenderen Gestalten werden; ihnen mußte dann das Bewußtsein der Größe und Berechtigung des politischen Princips, welches sie vertraten, geliehen werden. Dann konnte aber auch nicht der allgemeine menschliche Grund und Boden, das sittliche Verhältniß der Mutter zum Sohn den Wendepunkt herbeiführen, sondern der Held mußte an der siegenden Macht der Plebs zu Grunde gehen; ihr Sieg mußte als eine höhere Stufe der politischen Entwicklung, als ein Fortschritt in dem Kampf der Plebs und Gleichstellung mit den Patriziern dargestellt werden. Ob dies ohne Nachtheil für die Einheit des Ganzen gelungen wäre, ist eine große Frage; ob sich mit einem solchen politischen Sieg der Plebs eine gleiche Versöhnung mit dem Abschluß der Tragödie hätte erreichen lassen, möchten wir bezweifeln; indem dieser Triumph über Coriolan vielmehr auf einen neuen Kampf und neuen Sieg der Plebs hinausgewiesen hätte. Da der gesammte Kampf der Patrizier und Plebejer eine große, in sich fortschreitende Bewegung darstellt, deren Abschluß erst mit der völligen Gleichstellung beider Stände, d. h. mit der Eroberung des letzten Privilegiums des Patriziats von Seiten der Plebs gesetzt ist, so vermöchte auch nur ein Cyclus historischer Dramen denselben in seiner ganzen Größe abzuspiegeln.

Wir wenden uns nun zu der speciellen Zeichnung des Coriolan in unserer Erläuterung. Der erste Akt enthält alle Grundzüge des Helden in der schärfsten Ausprägung. Wir sehen Coriolan zuerst unter das aufgeregte, durch Menenius Agrippa's Fabel kaum beruhigte Volk treten, das sich eben erst fünf Tribunen zu seinen Vertretern ertrotzt hatte. Sein erstes Erscheinen ist der volle, ungezähmte Ausdruck der stolzesten Verachtung des Volkes, das er frech, gesinnungslos und wetterwendisch schilt. Coriolan spart keine Bezeichnung, seinen tiefen Unwillen und seine Wegwerfung gegen das Volk auszusprechen.[1]) Seine Rede ist ein Schlachtschwert, jedes Wort ein Hieb, der auf die Menge geführt wird. Die Markigkeit des Ausdrucks, der sich in der Verachtung des Volkes kaum genug thut, zeichnet den ganzen, ungemessenen Stolz des tapfern Patriziers, der sich durch eine unausfüllbare Kluft von dem Volke getrennt fühlt. In diese erste Scene muß sich daher auch das ganze Characterbild in der Darstellung zusammendrängen. Coriolan

---

[1]) Die Anmerkungen siehe am Schlusse jeden Characters.

gehört zu denjenigen Gestalten, die, wie Macbeth und Othello, nur unter der Bedingung einer gewaltigen Tonkraft,[2]) einer edlen, metallhaltigen Fülle des Organs, vollständig versinnlicht werden können, da Coriolan recht eigentlich die noch ungetrennte gediegene Einheit sittlicher und natürlicher Elemente darstellt, jene heroische Naturkraft, aus welcher sich die sittliche Größe wie eine reife Frucht erhebt.[3]) Seine Heftigkeit und sein Zorn werden daher auch immer ein Bild geben müssen, welches uns an die Helden des heroischen Zeitalters erinnert, in welchem die Menschen kräftiger und gewaltiger waren, wie in der historischen Zeit.

Der volle Zorn Coriolan's aber bricht auf die Menge los, als er sie fliehen sieht. Die Rede ist ein Sturm von Schmach, der über die Menge daherfährt; die Sätze sind kurz und abgebrochen, die Vergleiche und Benennungen, womit er die Menge überhäuft, niedrig, den Grimm einer entrüsteten Natur abspiegelnd.[4]) Nun tritt Coriolan verwundet und blutbedeckt auf, um gleich von Neuem in die Schlacht zu stürzen, durch die Kraft und Begeisterung der Rede Alles zur Vollendung des Sieges fortreißend. An solchen Stellen zeigt sich die ursprüngliche Gewalt des heroischen Menschen eines mythischen Zeitalters; so gigantisch ist der Ausdruck, so schmucklos einfach und doch so sinnlich lebendig; fern von aller Kunst der Periodologie, wie von aller Rhetorik, auch in den Vergleichen sich nur an das Allernächste und Gewöhnlichste haltend, und doch die Phantasie so gewaltig aufregend, weil Alles den Character der reinsten Naturwahrheit trägt. Einen letzten Zug zum Bilde des Coriolan giebt uns der Dichter in diesem Akt, indem er den als Sieger Zurückkehrenden jedes Lob, jedes Wort des Ruhms verschmähend zeigt, ja das Verdienst seiner Thaten verkleinernd, um nur nicht in den des Helden unwürdigsten Verdacht der Prahlhaftigkeit zu fallen.[5]) Nichts ist dieser einfachen Heldengröße widerstrebender, als wenn das Wort einmal die That übertönt. Erscheinen ihm ja doch Tapferkeit und todesverachtende Kühnheit so sehr als Erbtheil seiner Natur, daß nur ihr Mangel ihm auffällt und von ihm mit Schmach gebrandmarkt wird. In diesen Zügen ist der Held des Dramas im ersten Akt vollständig gezeichnet. Seine Tapferkeit, seine Wahrhaftigkeit, seine imperatorische Gewalt sind eben so groß und herrlich, als sein Stolz, sein Hohn gegen alles Nichtebenbürtige, verletzend und vernichtend. Der Abscheu vor aller und jeder Ruhmredigkeit ist so tief in Coriolan's Herz geprägt, daß er hierin auch vor dem versammelten Senat und Volk jede Verherrlichung seiner Tapferkeit verschmäht. Zum Ausdruck der Verachtung des Volkes und seiner Ansprüche, wie zur Abweisung jedes seine Thaten preisenden Wortes, steht ihm eine gleich große Fülle der Vergleiche und Bilder zu Gebote, die, um seiner Seele Widerwillen recht auszumalen, bisweilen aus den alltäglichsten und gemeinsten Vorstellungen genommen sind, bisweilen daher sogar etwas Scurriles haben.[6]) Die eigentliche Collision mit dem Volke beginnt mit dem zweiten Akt. Coriolan soll die Stimmen Derjenigen

erbitten, welche er gründlich verachtet. Schon das Ansinnen der edlen Patrizier regt ihn auf; der ganze Brauch ist ihm ein Mißbrauch, der Gedanke, vor Denjenigen seiner Thaten sich zu rühmen, mit welchen er jede Gemeinschaft verschmäht, treibt die Scham auf seine Wangen.[7]) In solcher Aufregung sehen wir den stolzen Mann sich dem Brauche widerwillig fügen. Aber die Art der Werbung ist vielmehr ein Hohn, anstatt der Anerkennung derjenigen Macht, bei der er wirbt. Verachtung auf seinen Lippen,[8]) die Rede wortkarg, weil jeder Laut ihm Verschwendung scheint, Hohn im Blick; die ganze Werbung ein Akt sichtbaren Zwanges. Shakespeare hat, um die Haltungslosigkeit des Volkes zu zeigen, seine rasche Umkehr zur Zurücknahme der schon vollzogenen Wahl geschildert. Erst die Volkstribunen bringen die blinden Massen zum Bewußtsein der erfahrenen Schmach. Nun folgt der Widerruf der Wahl. Mit dieser Aussicht eröffnet sich für die Entwicklung des Helden der dritte Akt, welcher die eigentliche Katastrophe darstellt. Die Volkstribunen verkünden indessen die Empörung des Volkes und den Wechsel seiner Stimmung in Betreff der Consulwahl. Nun bricht die mühsam bisher vor den Tribunen noch zurückgedrängte Entrüstung Coriolan's unaufhaltsam hervor. Jeder Klugheitsregel spottend, tobt der Sturm seiner Rede, den nichts so anfacht, als der Gedanke an die Wankelmüthigkeit der Menge, über dieselbe hin.[9]) Dem felsenstarken Helden ist nichts in tiefster Seele verhaßter, als Gesinnungslosigkeit; nichts wühlt daher auch seine innerste Natur so auf, als diese. Sein Zorn kennt keine Grenzen; er trifft die Zahmheit der Patrizier nicht minder,[10]) als den Wankelmuth der Menge. Alles, was das Volk bisher errungen, ist ihm ein Unrecht gegen das Gemeinwesen, das wieder zurückzunehmen die Vernunft erheischt.[11]) Nur der Feigheit seiner Standesgenossen schreibt er das abgetrotzte Recht des Volkes zu. Mit dieser Rede ist der Bruch Coriolan's mit dem Volke auch unheilbar geworden. Dieser Sturm des Zorns hat Coriolan's feindselige Gesinnung gegen Volk und Tribunen enthüllt. Damit aber ist auch seine Schuld gesetzt. Die Erbitterung der Verletzten, die ihn als einen Schaden des Gemeinwesens vernichtet wissen wollen, ist völlig berechtigt. Coriolan aber ist in seiner Leidenschaft so sehr von dem Recht seines Zorns durchdrungen, daß er die Vorwürfe der Genossen und der Mutter unbegreiflich findet.[12]) Das Flehen derselben beugt endlich seinen starren Sinn. Er entschließt sich, nachzugeben und zum ersten Male gegen seine Ueberzeugung sich zu glatten Reden gegen das Volk zu zwingen.[13]) Man hört aus den Worten Coriolan's die Größe des Kampfes heraus, den es ihm kostet, sich zu einer falschen Rolle zu verstehen. Der Mann soll sein tiefstes Innere verleugnen, von dem Menenius sagt: „Mund und Herz ist Eins. Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge." Coriolan fühlt sich bei diesem Gedanken im Innersten gewendet; es ist, als ob er von sich selbst scheiden, sein Selbst gewaltsam tödten muß,[14]) um den Willen der Flehenden zu erfüllen. Die Vergegenwärtigung der ungeheuern Zumuthung,

vor den Verachteten zu heucheln, übermannt ihn, er stößt, schon im Nachgeben begriffen, den tödtlichen Gedanken gewaltsam von sich. Nur die ernste, tiefeindringende Mahnung der Mutter löst seinen Starrsinn auf. Mit einer bitteren Ironie über die Verrenkung, der sich seine Seele unterwerfen will, schreitet er zu seiner Demüthigung.

Die folgende Scene, in der Coriolan vor dem Volke und seinen Tribunen erscheint, ist höchst großartig gedacht. Coriolan tritt in großer Aufregung mit den Patriziern ein. Der Widerstand seines Gemüths ist noch nicht niedergekämpft; er zittert gleichsam vor der Schmach, zu der er sich fügen will. Man muß ihm den Aufruhr der Seele anfühlen, der in ihm tobt und der sich gleich in den ersten Worten gegen die beschwichtigende Stimme des Menenius Luft macht.[15]) Auch aus den wenigen ruhigen Worten, die Coriolan beim Beginn der Scene auf die Reden der Tribunen erwidert, wird man den Kampf hören, welchen ihm die ganze Situation kostet. Da trifft ihn das Wort des Tribunen Sicinius: Verräther! ein Pfeil, der alle mühsam erkämpfte Mäßigung niederwirft und dem ungezähmten Grimme Raum giebt.[16]) Vergebens ist aller Zuspruch des Menenius. Was kann den Mann, dessen Herz auf der Zunge wohnt, mehr aus allem Gleichgewicht werfen, als der Vorwurf des Verraths? Die Tribunen wollen den völligen Bruch herbeiführen, darum werfen sie absichtlich dem Coriolan dies Wort entgegen, weil sie wissen, daß dies den Feuerbrand seines Zornes von Neuem anfachen werde. Coriolan aber wirft sich mit Lust in den aufgeregten Sturm der Leidenschaft, welche seiner nur mühsam erkünstelten Ruhe ein Ende macht.

Coriolan wendet der Vaterstadt seinen Rücken. In dem Abschied von Mutter und Gattin tritt die Hoheit seines Gemüths mächtig hervor. Die Laute seines Herzens, das sich seine innere Erschütterung nicht eingestehen will und doch den Schmerz der Trennung nicht verbergen kann, bilden die Katastrophe des Helden im fünften Akt herrlich vor. Wir sehen die heroische Fassung eines großen Characters, der seinen vollen Werth nicht minder kennt, als den Verlust, den er erleidet. Solche Scenen haben für die Versinnlichung immer die größte Schwierigkeit, weil sie zugleich den vollen Ausdruck für die entgegengesetzte Bewegung fordern. Denn wir wollen die Sammlung und Selbstüberwindung einer heroischen Natur sehen, in welcher aber doch der gewaltige Schmerz in der Tiefe wühlt. Der Schmerz soll ohne Sentimentalität, der Stolz ohne Starrheit erscheinen. Durch den Ausdruck der Hoheit wird der gebrochene Ton hindurchzittern, der uns das Gefühl des innern Leidens enthüllt. Mit dieser tragischen Wendung des Geschickes schließt die Rolle des Coriolan im dritten Akt.

Der vierte Akt zeigt uns den Helden in Antium vor Aufidius' Haus. Er ist entschlossen, sich dem Todfeind als Freund anzubieten. Auch in der schlechten Tracht, mitten unter den ihm frech begegnenden Dienern des Hauses,

verleugnet sich der angeborene Stolz Coriolan's nicht. Coriolan's Antworten auf die Fragen der Diener haben etwas Derbes und zugleich Epigrammatisches. Sie sind Antworten, welche ihm der Stolz und das Gefühl der Verachtung gegen den Fragenden eingiebt. In ihnen offenbart sich sowohl die Ueberlegenheit über die Umgebung, wie über die Gefahr seiner Lage. Nun erscheint Aufidius. Coriolan entdeckt ihm, was er in Rom erfahren hat. Seine Rede ist der Ausdruck der tiefsten Verachtung gegen den Geist Roms, der ihn, den Helden, mit Schmach belastet hat.[17]) Alle Affecte erscheinen bei Coriolan immer in ihrer höchsten Stärke, in ihrem gedrungensten Ausdruck; immer ist der ganze Mensch darin, in dem sich Gefühl und Reflexion, Leidenschaft und Verstand noch gar nicht getrennt haben. Gerade dieses Ineinander und die gleichzeitig wirkende Kraft dieser verschiedenen Seiten des Geistes, giebt uns die beredte Anschauung eines heroischen Characters, wie denn jeder Affect, jede Stimmung und innere Bewegung, in ihrer ursprünglichen, ungetheilten Kraft mächtig ist, und der uns daher auch einen ganz anderen Maaßstab abnöthigt, als die Menschen, in welchen das hier noch ganz unzersplitterte Geistes- und Gemüthsleben schon in seine besonderen Momente auseinander getreten ist.

Der fünfte Akt zeigt uns den von seiner Schuld ergriffenen und ihr erliegenden Helden. Den Kern dieser Wendungen des Geschickes und seine poetische Bedeutung haben wir oben bereits entwickelt. Hier nur noch einige Andeutungen über die künstlerische Gestaltung und Darstellung. Rom ist durch die Siege Coriolan's und seinen Zorn in Schrecken gesetzt; das Aeußerste ist zu fürchten; Patrizier wie Plebejer fühlen sich dem Untergang geweiht, wenn es nicht gelingt, Coriolan zum Abzug zu bewegen. Die Freundschaft des Menenius wagt den ersten Angriff auf das verschanzte Herz des Helden. Des Menenius Anblick und sein Wort gleiten an der ehernen Festigkeit desselben ab; er bleibt unbewegt und weist den Freund der Jugend, den Gefährten der Schlachten, den geliebten Standesgenossen mit herber Strenge ab, der man die Sicherheit des gefaßten Entschlusses anhört.[18]) Coriolan erscheint Menenius gegenüber, dem er sonst das Herz aufschloß, kampflos; ein Beweis, wie fest er sich in seiner neuen Rolle fühlt, wie sicher er sich vor jedem Angriff weiß. Jetzt, da er der Freundschaft widerstand, hält sich Coriolan vor jeder Schwäche sicher. Da trifft ihn der Zug der römischen Matronen. Die Mutter, die Gattin, den kleinen Sohn mit sich führend, und Valeria schreiten dem Zuge voran, um das Herz des Siegers zu erweichen. Gleich bei ihrem Anblick kämpft er die Sympathie der Natur in sich nieder. Aber in dem Kampfe selbst ist schon die Kraft des Feindes sichtbar, den er zurückwirft.[19]) Coriolan's Gemüth ist gespalten zwischen Ehrfurcht gegen die Mutter und Festigkeit seines Entschlusses. Doch aus der Art, wie uns der Held die Wirkung der flehenden Mutter, der Gattin und des Sohnes schildert, fühlen wir schon seinen wankenden Trotz vor. Wenn er sich noch verhärtet

gegen die stumme Sprache der Liebe, wenn er ihre Gewalt in das Reich des Instincts zurückweist, so hört man aus seiner Rede doch nur die Uebertäubung heraus, in welcher er sich gegen die Uebermacht wehrt.[20]) Die Verwirrung, in der sich der gefaßteste, der todesmuthigste Held befindet, ist der beredteste Ausdruck für das beginnende Wanken seines felsenfesten Entschlusses. Coriolan ist erschüttert, dennoch rafft sich noch einmal die Stärke seines Willens auf, und wirft sich den flehenden Frauen mächtig entgegen. Er nimmt Aufidius und die Volsker zu Zeugen seiner Stärke. Nun beginnt die gewaltige Beredtsamkeit der Mutter den Sturm auf das Herz des Sohnes. Coriolan will vor der Gewalt dieser durchdringenden Töne fliehen,[21]) die Mutter zwingt ihn zu bleiben und vollendet durch den Strom ihrer, alle Tiefen der Seele erschütternden Beredtsamkeit den Sieg über den Sohn. Coriolan ist nach dieser Rede innerlich aufgelöst; er beugt sich der ewigen Gewalt des Naturgesetzes, und bringt sich selber zum Opfer.[22]) Darin liegt die tragische Gewalt dieser Scene, daß Coriolan mit dem Bewußtsein, daß dieser Sieg der Pietät ihm selbst tödtliche Frucht eintragen werde, sich dennoch der Macht der Pietät beugt. Darin ist ihre zauberische, geheimnißvolle Kraft enthüllt. Der Darsteller hat hier die Aufgabe, uns den von der Gewalt der kindlichen Liebe überwältigten Helden und seinen, während der Rede Volumnia's schmelzenden Stolz und Trotz zu versinnlichen. Die Worte, in welche er nach den erschütternden Bitten der Mutter ausbricht, sollen uns das Ergebniß des innern Kampfes und des vergeblichen Widerstandes gegen die heilige Gewalt mütterlichen Flehens abspiegeln.

Wir finden Coriolan wieder in Antium; er hat die kühnen Hoffnungen der Antianer, deren Erfüllung er so nahe war, durch seinen Frieden mit Rom getäuscht. Sie beschließen seinen Tod. Coriolan erscheint und verkündigt dem Volke reiche Beute und einen ehrenvollen Frieden als Erfolg des Krieges mit Rom. Da trifft ihn aus Aufidius' Munde der schmachvolle Vorwurf der Verrätherei, ein Vorwurf, der ihn jetzt nicht minder empört, als einst, als er ihn aus dem Munde der Tribunen hören mußte. Wie damals, so ist dies Wort auch jetzt darauf berechnet, den Zorn Coriolan's zu entfesseln, um ihn dadurch zu verderben. Den offensten, in Gesinnung und Wort, in Denken und Handeln einigsten Mann kann kein Vorwurf mehr außer Fassung bringen, als dieser, und dem Helden kein Ausdruck eine größere Schmach aufdrücken, als der, sich einen weichherzigen Knaben genannt zu hören.[23]) Dies Wort zertrümmert alle Schranken in Coriolan. Nun rafft er sich auf und erinnert in wildem Zorn an die Leiden, welche er, der Adler, den flüchtigen Antiaten einst gebracht, wie an den Ruhm, den er errungen hat. Da trifft ihn der Todesstoß, wodurch sich der Feind für die demüthigende Erinnerung einer Niederlage, wie für die vereitelten Hoffnungen auf Roms Zerstörung rächt und dadurch zu-

gleich für die Schuld dessen ein gerechtes Urtheil vollzieht, welcher seiner Standesehre und dem Stolze seiner patrizischen Abkunft das Vaterland geopfert hatte.

Anmerkungen zu Shakespeare's Coriolan.

¹) Hier nur einige Stellen als Beleg. Coriolan sagt zu den Bürgern:

„Ein gutes Wort zu geben, hieße schmeicheln
Jenseits des Abscheu's. Was verlangt ihr Hunde!
Die Krieg nicht wollt noch Frieden; jener schreckt euch,
Und dieser macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Hasen, wo er Löwen hofft,
Wo Füchse, Gäns'! —
Eure Tugend ist:
Den edeln, den Verbrechen niedertreten,
Dem Recht zu fluchen, das ihn schlägt. Wer Grüße
Verdient, verdient auch euren Haß; und eure Liebe
Ist eines Kranken Gier, der heftig wünscht,
Was nur sein Uebel mehrt. Wer sich verläßt
Auf eure Gunst, der schwimmt auf blei'rnen Flossen,
Und haut mit Besen Eichen nieder."

²) Im ersten Akt (Scene 6) sagt Cominius in dieser Rücksicht sehr bezeichnend:

„Der Schäfer unterscheidet nicht so gut
Schalmei und Donner, wie ich Marcius' Stimme
Von jedem schwächern Laut."

³) Ein schönes Bild dieser Gediegenheit Coriolan's, seiner Einheit von Gesinnung und Wort, und seiner ungeheuern Selbstständigkeit giebt uns Menenius in den Worten:

„Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt,
Er kann Neptun nicht um den Dreizack schmeicheln,
Nicht Zeus um seinen Donner. Mund und Herz ist eins.
Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge,
Und ist er zornig, so vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte."

⁴) Coriolan sagt:

„Die ganze Pest des Südens fall' auf euch!
Schandflecken Roms ihr! — Schwär' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abscheu seid,
Eh' noch gesehn, und gegen Windeshauch
Euch ansteckt meilenweit! Ihr Gänseseelen
In menschlicher Gestalt! Vor Sclaven lauft ihr,

Die Affen würden schlagen? Höll' und Pluto!
Wund rücklings, Nacken roth, Gesichter bleich
Vor Furcht und Fieberfrost."

[5]) Wir erinnern hier an einige der schlagendsten Stellen. Coriolan unterbricht den Titus, der sich eben anschickt, ihn zu preisen, mit den Worten:

„Still, bitt' ich. Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Kränkt mich, wenn sie mich rühmt. Ich that ja nur
Was ihr;"

und weiter unten:

„Ich hab' so Wunden hier und da, die schmerzt es,
Sich so erwähnt zu hören."

Ganz besonders die Worte:

„Genug, sag' ich.
Weil ich die blut'ge Nase mir nicht wusch,
Und einen Schwächling niederwarf, was Mancher
Hier unbemerkt gethan, schreit ihr mich aus
Mit übertrieb'nem, unverständ'gem Zuruf,
Als säh' ich gern mein kleines Selbst gefüttert,
Mit Lob gewürzt durch Lügen."

[6]) Wir erinnern nur an die eine Stelle, wo Coriolan, auf den Jubelruf, mit dem sein Name erschallt, sagt:

„Ich geh', um mich zu waschen,
Und ist mein Antlitz rein, so könnt ihr sehn,
Ob ich erröthe."

Im ähnlichen Ton sagt er im dritten Akt zum Menenius:

„Eh' ließ ich
Im warmen Sonnenschein den Kopf mir kratzen,
Wenn man zum Angriff bläst: als müßig sitzend
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören!"

[7]) Coriolan sagt dem Tribun Sicinius:

„'s ist eine Rolle,
Die ich erröthend spiel'; auch wär' es gut,
Dem Volke dies zu nehmen."

Und gleich darauf:

„Vor ihnen prahlen: dies that ich und das,
Geheilte Schmarren zeigend, die ich bergen sollte,
Als hätt' ich sie um ihres Athems Lohn
Allein bekommen." —

[8]) Wir erinnern dabei nur an einige Wendungen, wie z. B. an den Anfang seiner Werbung, welche nicht höhnischer und verächtlicher gedacht werden kann. Coriolan sagt zur Plebs:

„Was nur sag' ich!
Ich bitte! — Herr. — Verdammt, ich kann die Zunge
In diesen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienst des Vaterlands empfing ich sie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unsern eignen Trommeln."

Und gleich darauf:

„An mich denken! hängt sie!
Vergäßen sie mich lieber, wie die Tugend,
Umsonst von Priestern eingeschärft."

[9]) Wir weisen nur auf einige der schlagendsten Wendungen hin. Gleich in der ersten größeren Rede spricht Coriolan:

„Wir ziehn, sie hätschelnd, gegen den Senat,
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir selbst gepflügt, den Saamen streuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, sie mengten,
Die keine andre Macht und Tugend missen,
Als die sie selbst am Bettler weggeschenkt."

[10]) Coriolan sagt in dieser Beziehung zu seinen Standesgenossen:

„Du guter, aber höchst unkluger Adel!
Erhabene, doch achtlose Senatoren!
Wie gebt ihr so der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächtigem Soll
Frech euren Strom in sumpf'gen Teich will leiten,
Und eure Macht auf sich."

[11]) Vor Allem die prächtige Stelle:

„Was nur der Schwur, sei's göttlich, menschlich, heiligt,
Besiegle meinen Schluß. Die Doppelherrschaft,
Wo dieser Theil mit Grund verachtet, jener
Den Andern grundlos schmäht, wo Adel, Macht und Weisheit
Nichts thun kann, ohne jenes Ja und Nein
Des großen Unverstands — dies muß verdrängen,
Was wahrhaft nöthig ist, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem." —

Dann weiter unten in derselben Rede:

„Mit Eins reißt uns
Die vielgespaltne Zung', laßt sie nicht lecken
Dies Süß, was ihnen Gift ist. Eur' Entehrung
Verstümmelt Weisheit, Recht, und raubt dem Staat
Die Lauterkeit, die ihn verklären sollte;
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte,
Zu thun, weil ihn das Böse stets verhindert."

[12]) In Bezug auf die Mutter sagt Coriolan:

„Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie stets genannt; Geschöpfe, nur gemacht,
Daß sie mit Pfenn'gen scharren, baarhaupt stehn
In der Versammlung, gähnen, staunen, schweigen,
Wenn einer meines Ranges sich erhebt,
Redend von Fried' und Krieg."

[13]) Coriolan sagt:

„Muß ich mit bloßem Kopfe mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen strafen so
Mein edles Herz, das hier verstummt?" —

Und schließt die Rede mit den Worten:

„Ihr zwingt mir eine Rolle auf, die ich nie
Natürlich spiele."

[14]) Man höre die klassische Stelle für diese Stimmung, wo Coriolan sagt:

„Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geist einer Metze. Mein Kriegsgeschrei sei verwandelt,
Das in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknaben-Thränen
Verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
Reg' in dem Munde sich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge sich,
Wie deß, der Pfenn'ge fleht."

[15]) Auf Menenius' Worte: „Sanft, das bitt' ich dich," erwidert Coriolan:

„Ja, wie ein Stallknecht, der für lump'gen Heller
Den Schurken zehnfach einsteckt."

[16]) Der Sturm der Leidenschaft bricht in Coriolan gleich aus, nachdem dies Wort ihn getroffen hat. Gleich der Beginn der Rede zeigt die entfesselte Wuth gegen das Volk, die er kaum auf Augenblicke niedergekämpft hatte. Der Anfang lautet:

„Der tiefsten Hölle Gluth verschling' das Volk!
Verräther ich! du lästernder Tribun!" u. s. f.

Die Donner der Rede rollen unaufhaltsam fort; die dazwischengeworfenen Worte der Tribunen verstärken nur ihre Kraft. Coriolan's Grimm nimmt mit jeder neuen Rede auch einen neuen Anlauf, er kann sich in den Ausdrücken der Verachtung gegen das Volk kaum erschöpfen. Die letzte Rede ist auch die Spitze des entfesselten Hohnes gegen die Plebs. Sie beginnt mit den Worten:

„Du schlechtes Hundepack! deß Hauch ich hasse,
Wie fauler Sümpfe Dunst; deß Gunst mir theuer,
Wie unbegrabner Männer todtes Aas,
Das nur die Luft vergiftet." —

[17]) Die Rede Coriolan's ist immer die stärkste, gewaltigste, stets der Ausdruck der ganzen ungetheilten Kraft der Leidenschaft. So sagt er hier von Rom:

„Nur
Der Name bleibt. Die Grausamkeit des Volks,
Ihr Neid, gestattet von dem feigen Adel,
Die alle mich verließen, schlang das Andre.
Sie duldeten's, mich durch der Sclaven Stimmen
Aus Rom gezischt zu sehn."

Und weiter unten faßt er seine Wuth gegen Rom in die Worte:

„denn ich bekämpfe
Mein gifterfülltes Land mit aller Wuth
Der Höllengeister."

[18]) Man hört der Rede Coriolan's gar keinen innern Kampf an: sie ist ganz der Ausdruck einer in ihrem Entschluß völlig einigen, vor jeder Einwirkung sicheren Natur. Dadurch ist die Rede zugleich eine Folie für die Macht, welche das mütterliche Wort über Coriolan später ausübt. Er sagt dem Menenius:

„daß wir einst vertraut,
Vergifte lieber undankbar Vergessen,
Als Mitleid sich, wie sehr, erinn're. Fort damit!
Mein Ohr ist fester eurem Flehn verschlossen,
Als eure Thore meiner Kraft."

[19]) Man betrachte nur folgende Wendungen des ersten Ergusses des Coriolan beim Anblick der Frauen:

„Fort, Sympathie!
Brecht all', ihr Bande und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrsinn fest zu bleiben,
Was gilt dies Beugen mir? dies Taubenauge
Der Götter lockt zum Meineid! — Ich zerschmelze!
Und bin nicht festre Erd', als andre Menschen." —

[20]) Wir haben dabei besonders den Schluß der gedachten Rede gegenwärtig, wo Coriolan sagt:

„Nimmer
Soll, wie unflügge Brut, Instinct mich führen;
Ich steh', als wär' der Mensch sein eigner Schöpfer,
Und kennte seinen Ursprung."

[21]) Coriolan sagt nach der ersten großen Rede der Volumnia:

„Wer nicht will Wehmuth fühlen, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau, noch Kindesantlitz schauen.
Zu lange saß ich."

[22]) Coriolan sagt:

„O Mutter! — Mutter!
Was thust du! Sieh, die Himmel öffnen sich,

Die Götter schau'n herab; den Auftritt unnatürlich
Belachen sie. — O meine Mutter! Mutter! O!
Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen!
Doch deinen Sohn — o glaub' es, glaub' es mir,
Ihm höchst gefahrvoll, hast du den bezwungen,
Wohl tödtlich selbst."

[23]) Aufidius häuft geflissentlich den schmachvollen Vorwurf der Unmännlichkeit und Feigheit auf Coriolan, indem er am Schluß seiner Rede sagt:

„Nein, bei seiner Amme Thränen
Weint' er und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Pagen sein sich schämten und Soldaten
Sich staunend angesehn."

Coriolan erbebt bei diesen Worten und ruft, nur mühsam seinen Zorn an sich haltend:

„Hörst du das, Mars?"

Als ihm aber Aufidius höhnend erwidert:

„O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Thränen!" —

da bricht die verhaltene Wuth Coriolan's ganz hervor; er greift selbst zu ganz unedlen Wendungen, um seinem Zorne Luft zu machen:

„Knab'! o Sclave!
Verzeiht mir, Herr, das ist das erste Mal,
Daß man mich zwingt, zu schimpfen. — Ihr Verehrten,
Straft Lügen diesen Hund; sein eignes Wissen
(Denn meine Striemen sind ihm eingedrückt)
Schleudr' ihm zugleich die Lüg' in seinen Hals."

Coriolan stürzt sich gleichsam in den Affect hinein, indem er fortfährt:

„Reißt mich in Stück', ihr Volsker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab'! — Falscher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit spricht — da steht's:
Daß, wie im Taubenhaus der Adler, ich
Gescheucht die Volsker in Corioli.
Allein ich that es, Knabe!"

II.

Richard der Dritte.

Wenn es überhaupt von allen unsittlichen Characteren gilt, welche die Poesie schafft und die Darstellung verkörpert, daß sie dämonisch wirken und uns dadurch über den Kreis der gemeinen Wirklichkeit erheben müssen, so gilt dies vor Allem von Richard III., dem vollendetsten, grandiosesten Bösewicht, den die Poesie erschaffen hat, und der doch zugleich sich in keinem Momente zu einer farblosen Abstraction verirrt, sondern stets als ein lebendiges, wirkliches Geschöpf auf uns einwirkt. Zunächst ist zu seinem Verständniß das Theater, auf welches er versetzt ist, in's Auge zu fassen. Es ist nicht der beschränkte Kreis der Familie oder der bürgerlichen Gesellschaft im engeren Sinne, in welchem er seinen zerstörenden Raubzug unternimmt, er verhöhnt also nicht nur Familienverhältnisse, oder bürgerliche Rechte, sondern es sind zugleich verbrecherische Eingriffe in das Staatsleben, in die großen Kreise der politischen Bewegung, welche seine Thaten in eine höhere Sphäre hinaufrücken. Sein Boden ist der Staat selbst, seine Verletzungen sind unmittelbare Angriffe auf denselben, nicht, wie bei jedem gemeinen Verbrecher, mittelbare. Da aber die Geschichte selbst wesentlich ein Prozeß der Staaten ist, so gehört Richard durch den Kreis seiner Verbrechen, seiner Zwecke, wie durch seinen Untergang der Geschichte an.[1]) Er muß sich daher zunächst aus ihr erklären, wie er nur durch sie gerichtet werden kann. Richard der Dritte ist das Product eines Kampfes der beiden großen Geschlechter: York und Lancastre, durch welchen der Staat der Selbstsucht der einzelnen Familienmitglieder ununterbrochen geopfert wird. In diesen Kampf sind aber alle Glieder dieser beiden Geschlechter nach und nach so hinein gerathen, daß jedes derselben irgendwie mit Schuld belastet ist. So erscheint der ganze Boden allmälig als ein von Verbrechen unterwühlter, auf welchem auch der Sinn für das Rechtliche und Sittliche nicht mehr gedeihen kann. Es wälzen sich die Geschlechter einander ihre Schuld unablässig zu, wobei das formelle Recht an der Krone zu etwas Gleichgültigem und Unerkennbarem wird, indem es sich durch die

düstern, von beiden Seiten vollbrachten Thaten völlig verdunkelt hat. Aus diesem finstern Schooße schuldbeladener Handlungen ist Richard entsprungen und hat die ganze Entsittlichung der ersten Geschlechter, gleichsam als die allgemeine Grundlage seines Lebens, mitempfangen. Nun vereinigen sich die Züge, welche bisher vereinzelt und in verschiedenen Individuen vertheilt erschienen waren, in ihm zu einem Gesammtausdruck. Dadurch wird Richard das furchtbare Bild der Selbstsucht und des Despotismus. Mit ihm fällt daher auch die letzte Illusion eines formellen Rechtes an den Thron, hinter welche alle früheren Machthaber der beiden Geschlechter ihre Selbstsucht noch verbargen. Der maaßlose Ehrgeiz verbrieft Richard allein den Thron, und der Hohn gegen alle sittlichen Schranken läßt ihn allein die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes mühelos finden.

Indem sich nun in Richard der dem ganzen Kampfe der Häuser York und Lancastre zum Grunde liegende Gedanke, den Staat wie ein Privateigenthum anzusehen, auf die Spitze treibt, so erreicht derselbe auch in ihm den wunderbarsten Ausdruck, nur als ein Object seiner Selbstsucht angesehen zu werden. Nur dies Recht anerkennend, tritt Richard also natürlich alles wirkliche Recht mit Füßen, und fühlt sich in dieser vollen, rücksichtslosen Consequenz als den durch seinen Willen, wie durch die Ohnmacht seiner Mitbewerber zugleich zur Eroberung der Krone berufenen Mann.[2])

Richard macht sich über sein Recht an die Krone durchaus keine Illusion, denn es gehört wesentlich zu seiner Natur, sich vor sich selber keiner Art der Selbstbelügung zu ergeben. Aber indem er sich von jeder sittlichen Scheu losgesagt hat, erscheint er auch zugleich als das naturgemäße Organ, alle diejenigen zu treffen und dem Untergang entgegenzuführen, welche in diesem allgemeinen Zerwürfniß der Bürgerkriege sich mit Schuld beladen haben, sei es, daß sich dieselbe in positiven Verletzungen, in grausamer Vernichtung der Gegner, oder in der erschlafften sittlichen Gesinnung, in dem gesunkenen Rechtsgefühl überhaupt kund gethan hat. So erscheint also Richard zuerst als die Nemesis des Weltgeistes, um das Haupt derer zu treffen, welche die Entsittlichung theilen und doch von dem Arm der Gerechtigkeit bisher verschont geblieben waren.

Durch diese Betrachtung gewinnt Richard schon ein erhabenes Postament. Sein Boden ist der zerrüttete Staat, sein Ziel die Krone, seine absolute Bedeutung ist, der Träger des geschichtlichen Geistes zu sein, durch welchen alle die Häupter hinweggemäht werden, welche das Gemeinwesen zerrüttet, den Staat aufgelöst und sich mit Verbrechen bedeckt haben. Indem er allen ihr Recht anthut, ebnet er zugleich die Stätte, auf welcher sich die Einheit des Staates aus der Vielköpfigkeit der Interessen wieder erheben kann. So erscheint Richard zugleich als der den mittelalterlichen Staat in seiner Ausartung völlig vernichtende Geist, der die heillosen Kämpfe endlich, freilich durch Verbrechen, schließt, aber dadurch auch den

Grund zu der aus der Zersplitterung in Particularinteressen sich erhebenden Einheit des politischen Gemeinwesens legt. Aber als das Product dieses ganzen, sich auflösenden Staates geht Richard in diesem Prozesse selbst zu Grunde, denn das Verbrechen muß gesühnt, und das Werkzeug fortgeschleudert werden, sobald es seine blutige Arbeit vollbracht hat.[3])

Um aber alle die Hindernisse zu besiegen, welche sich der Besitznahme des Thrones entgegenthürmen, muß Richard mit allen denjenigen Eigenschaften ausgestattet sein, durch welche man die Menschen beherrscht, welche ihm also seine Ueberlegenheit in einer entarteten Zeit zu sichern vermögen. Sie müssen vor Allem vom Darsteller mit voller Sicherheit ergriffen und zu einer Einheit verarbeitet werden. Wer Richard's Handeln folgt, muß inne werden, daß er der geistig mächtigste Mensch unter allen seinen Umgebungen ist, und daß ihm alle Kräfte zu Gebote stehen, welche, wenn sie zur Darstellung einer sittlichen Idee verwendet würden, ihn zur Ausführung des Höchsten befähigten. Das aber macht gerade das Dämonische in der Erscheinung Richard's aus, daß alle diese positiven Eigenschaften, welche die nothwendige Bedingung aller großen, die Menschheit in ihrer Entwicklung fördernden Thaten sind, in ihm der furchtbarsten, rücksichtslosesten Selbstsucht dienen.[4]) Ein durchdringender Verstand, welcher die Menschen und die Verhältnisse durchschaut, eine in den Kämpfen sich nur härtende Beharrlichkeit des Sinnes, eine Kunst der Rede, die Gemüther zu bethören und nach seinen Zwecken zu lenken, endlich eine todesmuthige Tapferkeit, alle diese Seiten durchdringen sich in Richard zu einer so erschütternd wirkenden Einheit, weil sie sich zur Darstellung des Diabolischen verkehren. Aber gerade durch diese an sich großen Gaben ist Richard's Individualität fähig, Held eines Dramas zu sein. Die erste von uns entwickelte Seite, wonach Richard als das Werkzeug des Weltgeistes erscheint, das jene wüsten Kämpfe selbst erzeugt hat, um zuletzt selbst daran zu verbluten, giebt den weltgeschichtlichen Standpunkt. Die zweite Seite giebt uns das Bild seiner persönlichen, dämonischen Größe. Durch die Auffassung und Verwirklichung des ersten Moments steht ein Mann der Geschichte vor uns, dem wir anfühlen, daß er durch den Prozeß der Geschichte gerichtet wird. Dies trägt ihn in jedem Augenblick über die gemeine Wirklichkeit hinaus. Die Verwirklichung des zweiten Moments giebt uns das Bild der Persönlichkeit, die furchtbar wirkt, weil wir in der sittlichen Verzerrung die größten Züge der menschlichen Natur durchscheinen sehen. Gleichzeitig mit dieser seiner geschichtlichen Bedeutung muß aber auch die psychologische Seite in Richard zu ihrem Rechte kommen. Sie führt uns auf die Quelle seiner furchtbaren Richtung zurück. Richard ist von der Natur entstellt, verwahrlost, von ihr um Bildung falsch betrogen. So von ihr ausgestoßen, glaubt er auch die Naturgesetze nicht achten zu dürfen. Er ist daher von Hause aus mit den Gesetzen der sittlichen Weltordnung im Kriegszustande, weil dieselben ihm

nur für diejenigen verbindliche Kraft haben, welche einander gleichen, und von ihres Gleichen geliebt werden können. So bewaffnet ihn der Zorn gegen das von der Natur an ihm begangene Unrecht, gegen alles Gesetz und Recht, das doch seine letzte Wurzel in den auf der Liebe ruhenden sittlichen Verhältnissen hat.[5]) Richard's feurige, leidenschaftliche Natur fühlt sich das Reich der Liebe verschlossen, und, von diesem Reiche durch die unüberwindliche Schranke seiner verwahrlosten Persönlichkeit fern gehalten, wirft er sich in die entgegengesetzte Leidenschaft des Ehrgeizes, welche ihn alle Verhältnisse nur auf sich beziehen, und ihren Werth nur nach der Nahrung, welche sie seiner Leidenschaft geben, bestimmen läßt. Hier ist er „er selbst allein," keines Individuums zu seiner Ergänzung bedürftig, sondern das Universum nur als Mittel zur selbstsüchtigen Befriedigung verwendend. Diese Leidenschaft füllt darum seine ganze Seele aus, weil sie ihn allein zur rastlosen Thätigkeit aller seiner Kräfte aufruft, weil er durch sie allein zum Gefühl seiner selbst kommt, und darin zugleich dem Grimme gegen das von den Menschen geheiligte Naturgesetz Luft machen kann. Richard, so organisirt, wie er ist, mit jenem mächtigen Drange nach einem großen Schauplatz seiner Thätigkeit, nach einer Darstellung seiner gewaltigen Geisteskraft, kann, da er sich selbst als der Liebe unfähig bekennt, nur in der Zerstörung zum Genuß seiner selbst gelangen, und da diese nur eine illusorische Befriedigung zu gewähren vermag, in keinem Augenblick zu einer wirklichen Sättigung seiner Seele kommen. Das Gefühl der Oede ist daher immer das trostlose Resultat, das, wenn auch nicht in directe Worte gefaßt, doch aus aller vernichtenden Thätigkeit, ja selbst aus der Erringung des letzten Zieles, der Krone, in Richard emportaucht. Da Richard nicht lieben, also sein Selbst durchaus nicht zu einem allgemeinen Selbst erweitern kann, so vermag er auch in der Befriedigung des Ehrgeizes gar keinen substanziellen Inhalt, keine wirklich allgemeinen Interessen und Zwecke zu verfolgen, denn sie setzen das Aufgeben der nackten Selbstsucht, das Eingehen in die Vorstellungen und Interessen Anderer voraus, also immer das Element der Liebe, als der Auflösung der starren, isolirenden Ichheit. Richard, sich mit dem Zorn gegen die ungerechte Natur in sich selbst einhausend, kann die Energie seines Verstandes und Willens nur zur Darstellung der abstracten Herrschaft seines Ich verwenden. Der Despotismus ist daher der einsame Felsen, auf dem er nach allen Stürmen landet, um dort mit dem Bewußtsein seiner furchtbaren Oede zu enden.[6])

Dadurch, daß dies psychologische Moment in die Darstellung aufgenommen wird, gewinnt Richard erst seine individuelle Färbung, seine menschliche Bedeutung; es giebt uns erst den Schlüssel, wie gerade er zu dem Organ erwachsen mußte, um durch Verbrechen die Verbrechen zu sühnen. Die Darstellung hat nach unserer Entwicklung nun alle diese Momente zu ihrem Rechte kommen zu lassen, und dadurch eine volle

menschliche Gestalt vor uns hinzustellen. Die große Schwierigkeit beruht in diesem Character gerade darauf, uns in dem verbrecherischen, alles Sittliche höhnenden Richard doch immer eine historische Figur zu zeigen, welche als ein Product der Zeit, d. h. der concreten historischen Elemente, vor uns steht, und uns in die Region der großen geschichtlichen Verhältnisse hinein versetzt.

Schon die Maske Richard's, d. h. seine sinnliche Erscheinung, wird uns ein Bild geben müssen, in welchem, bei aller Furchtbarkeit, doch jeder an das Gemeine streifende Zug verbannt ist. Seine körperliche Verwahrlosung will angedeutet, aber nicht bis zur Widerwärtigkeit ausgeführt sein. Der hinkende und mißgeschaffene Richard muß nur dazu dienen, das Bild des dämonisch wirkenden Menschen zu unterstützen, niemals aber für sich durch die nackte Häßlichkeit der Formen wirken. Daraus folgt, daß diesen Formen eine mehr symbolische Bedeutung geliehen werden muß. Das langsame Nachschleifen des Fußes wird uns den schleichenden, die Erhöhung der Schulter den zur Vertheidigung, zum Widerstande gerüsteten Richard versinnlichen helfen. Das Antlitz muß große, aber in's Furchtbare gehende Züge haben. Wir wollen darin den durchdringenden Verstand und die eiserne Beharrlichkeit sehen, aber verbunden mit jenem zum Grundzug gewordenen Hohn und der Wildheit eines ungezähmten Naturells, das die schlangenartig herabwallenden Haare noch miterhöhen werden. Nur so kann der Eindruck ein dämonischer werden; die Erscheinung soll uns durch ihre Furchtbarkeit aus unserem Gleichgewicht werfen, aber doch zugleich fesseln; der Blitz des Geistes soll wie ein verzehrender, nicht wie ein erleuchtender Strahl wirken. Diesen Lippen, meinen wir, kann der ärgste Hohn über alles Heilige entströmen, das Ganze aber soll durch einen grandiosen, gleichsam erleuchtenden Ausdruck innerer Verworfenheit wirken. Dies Antlitz muß aller Scalen des Affects fähig sein, nur daß wir, bei aller Virtuosität Richard's, alle Formen annehmen zu können, doch den unvertilgbaren Grundzug eines diabolischen Hohnes noch hindurchscheinen sehen. Der Schmerz, die Theilnahme, die Frömmigkeit, die Liebe werden zwar in Richard's Zügen, so oft er will, Gestalt gewinnen müssen, aber da die Formen des Gesichts nicht rein vom Willen abhängen, so werden die verschiedenen Affecte den festgewordenen Zug der Seele nie ganz verhüllen können. Die Wissenden, d. h. die Zuschauer, müssen daher auch in dem von Schmerz, Milde und Frömmigkeit durchzogenen Antlitz noch den Dämon hervorblicken sehen, der alle die erkünstelten menschlichen Affecte mit einer unfreiwilligen Ironie begleitet.

Da der Ton viel mehr ein freies Product des Geistes ist, als das Angesicht, so wird Richard auch in dem Ton viel mehr das Material für seine vollendete Heuchelei haben, als in dem Gesicht. Hier kann der sinnliche Ausdruck sich vielmehr allen Bewegungen des Gemüths anschmiegen,

denn die Seele schafft sich hier in jedem Momente ihren Leib, während sie in der Leiblichkeit noch an feste Formen gebunden ist, über deren Oberfläche sie zwar einen anderen Ton ausgießen kann, deren Gestalt sie aber doch nicht total umzuändern vermag. Aber im Ton baut sich der Geist, in ewigem Wechsel, seine durchsichtige und daher sich ganz an seinen Inhalt schmiegende Hülle. Hier ist daher das eigentliche Feld für Richard's Virtuosität der Heuchelei. Aber bei aller Versalität und Schmiegsamkeit im Tone, um die verschiedensten Stimmungen des Gemüths, als den erheuchelten Ausdruck des Innern, darzustellen, muß doch Richard auch ein eigenthümlicher Grundton geliehen werden, der ihn überall begleitet, wo er er selbst ist, wo der Ton also der Ausdruck seines wahren Wesens sein soll. Dieser specifische Ton ist für Richard schwer zu treffen, denn er hat sich eben so sehr von dem Tone eines mephistophelischen Humors, wie von dem Tone gemeiner Bosheit und jugendlichen Trotzes zu unterscheiden. Wir dürfen nicht vergessen, daß wir einen in Kämpfen ergrauten Mann vor uns sehen wollen, dessen natürliches Ungestüm nur durch die ihm stets gebotene Verhüllung seiner wahren Gesinnung einigermaßen gezähmt worden ist. Aber diese natürliche Rauhheit und männliche Kraft muß durch den in Richard habituell gewordenen Hohn gegen alle sittlichen Mächte und seine Verbitterung gegen die Menschheit eine besondere Färbung gewinnen. Diese Seite muß in den Grundton durchaus aufgenommen sein, um ihn zum wahren Abbild der Natur Richard's zu machen. Die bloße männliche Rauhheit und Kraftfülle des Tones würde ein schiefes Bild geben, weil sie nur die heroische Natur abspiegelte. Richard's Grundton würde dann leicht mit dem eines Macbeth zusammentreffen und uns den richtigen Gesichtspunkt sogleich verrücken. Der Ton des Hohnes und der diabolischen Erbitterung ist zu farblos und reicht nicht zur Characterisirung der Individualität aus; er muß erst von der männlichen Kühnheit sein Relief erhalten. Nur so wird der Grundton Richard's in seinen Monologen die erschütternde Wirkung hervorbringen, uns einen geharnischten Teufel, einen auf der Höhe menschlicher Verhältnisse stehenden, in die großen Geschicke eingreifenden Mann zu versinnlichen, der das Gefühl seiner Ueberlegenheit und der Verachtung gegen seine gesammte Umgebung mit der gemüthlosesten Ironie ausspricht. Nur aus einem solchen Grundton, der je nach der Situation, bald nach der Seite männlicher Thatkraft, bald nach der Seite weltverachtenden Hohnes gravitiren wird, kann der in sich zusammenbrechende, sich in der inneren Zerstörung zugleich übertäubende und endlich in den Kampf hinausstürmende Richard mit Wahrheit erwachsen.

Auf diesem Grundton aber erbaut sich nun der Geist der Lüge und der Heuchelei sein vielgestaltiges Gebäude. Der Schmelz der Bitte, die Leidenschaft verzehrender Liebesgluth, die fromme Demuth und die wärmste Freundschaft, alle formen sich mit so vieler Wahrscheinlichkeit ihren ent-

sprechenden Ton, daß darin der ursprüngliche Grundton völlig zu Grunde gegangen scheint, und nur in einzelnen Lauten und Tonschwingungen hervorbricht, welche aber nur dem den Heuchler durchschauenden Zuschauer ganz vernehmlich sein werden.

In Richard sind nun zwei große Phasen der Entwicklung zu unterscheiden, welche die Darstellung zu einem gesammten Leben verbinden muß. Die erste Phase zeigt uns Richard im Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit, und mit der gründlichen Verachtung aller Schranken, welche die sittliche Ordnung gezogen hat. Hier hat er nur ein Ziel, die Krone, den einzigen Ersatz für die von der Natur ihm verweigerte Befriedigung der Liebeslust. In der rastlosen Geschäftigkeit, die Hindernisse hinwegzuräumen, welche nach der natürlichen Ordnung der Dinge unübersteiglich scheinen, findet er gewissermaßen seinen Genuß. Zu diesem einzigen Zwecke gebietet er über alle Kräfte seines Geistes; er bebt vor keiner Consequenz zurück, weil alle in seinem Bewußtsein schon überwunden sind. Aber er hat zugleich in jedem seiner Siege den Hohn über diejenigen, welche er besiegt, er spottet ihrer sittlichen Ohnmacht, ihres energielosen Widerstandes; er weiß sie von dem allgemeinen sittlichen Verderben so sehr umstrickt, daß sie ihm nur den Vorzug der Consequenz der Unsittlichkeit und das Bewußtsein derselben vorauslassen. Er weiß, daß seine Umgebung befleckt ist, und daß die Werkzeuge seiner Zwecke nur an Energie und Geisteskraft hinter ihm zurückstehen.[7]) Daher genießt sich Richard in seinen Siegen, die er durch die Macht seiner Heuchelei und seiner Verstellung erringt; hier bringt er sich zum Gefühl seiner selbst, seiner Stärke und der Schwäche seiner Umgebung. So lange noch eine Schranke zu dem letzten Ziele zu übersteigen ist, so lange ist Richard in rastloser Thätigkeit. Aus dem Gefühl seiner Virtuosität in der Verstellung und seiner geistigen Uebermacht geht aber auch das Zutrauen zu seinem Erfolge hervor. Richard ist in diesem Ringen, die Hindernisse wegzuräumen, welche ihn von dem Besitz der Krone trennen, nicht einen Augenblick verzagt; er schöpft aus jedem Gelingen neue Zuversicht. So wird sein zerstörendes, verbrecherisches Thun für ihn selbst eine Reihe von Triumphen, in welchen er, wie ein glücklicher Feldherr, sich nicht nur des unmittelbaren Erfolges seines Sieges erfreut, sondern auch in der Kühnheit des Angriffs, der Sicherheit des Calcüls, der Schlauheit der Ausführung seine Befriedigung findet. Diese Seite muß in dieser ersten Phase der Entwicklung vor Allem zu ihrem Rechte kommen. Sie zeigt die dämonische Größe des Menschen, der über das Interesse des bloßen Nutzens erhaben, zugleich sich an der Kunst seiner Verstellung, an den Wirkungen seiner Geisteskraft ergötzt. Dies erhebt ihn wesentlich über den Standpunkt des gemeinen Verbrechers.

Richard verhehlt sich keinen Augenblick seine verbrecherische Natur, er sucht sie aber auch nicht zu beschönigen;[8]) er liebäugelt keinen Augenblick

mit sich selbst. Auch nach dieser Seite keine Spur von Halbheit, von Selbstbelügung. Diese Seite hat nun in dem ersten Stadium seiner Entwicklung in den Selbstgesprächen ihre Stelle, welche, den errungenen Erfolgen seiner Verstellungskünste folgend, theils den Triumph derselben feiern, theils ihn mit frischem Siegesmuthe beleben. In diesen Monologen herrscht nun recht eigentlich ein diabolischer Hohn, der dem mephistophelischen Standpunkt sehr nahe kommt. Er giebt der kalten, nackten Bosheit das Gewand eines gewissen Humors, durch welchen er eben sowohl alle sittlichen Mächte auflöst, als auch der Schwäche und Ohnmacht derer spottet, welche, selbst ohne sittliche Stärke, bewaffnet mit dem ganzen Abscheu gegen ihn, sich dennoch von ihm in Banden schlagen und bethören lassen, welche also, nach seiner Ansicht, im Grunde nur aus moralischer Feigheit nicht bis zur äußersten Grenze der Unsittlichkeit vorgedrungen sind. Ihnen gegenüber fühlt er sich daher stark und mächtig. Dies giebt ihm den Humor über sein Thun, weil er sich als Leiter einer Welt betrachtet, deren Mitglieder sittlich kraftlos und geistig ohnmächtig sind, und daher dem Angriff erliegen, der von einer überlegenen Natur auf sie gemacht wird, weil sie demselben nicht die Waffen des sittlichen Muthes und eines tiefen Rechtsgefühls entgegen zu stellen haben. Der Ton ist für den Ausdruck dieses Bewußtseins sehr schwer zu treffen, und allein aus der schöpferischen Anschauung zu nehmen. Dies Gemisch von Humor und Hohn, von Lust und von Bosheit, jedes dieser Elemente stets durch das andere modificirt, giebt erst den vollen Inhalt wieder. Dadurch erst gewinnen wir das Bild Richard's, der, auch selbst in der Ausübung des Verbrechens, in der Hingebung an die Bosheit, doch von dem Affect zugleich frei ist, also auch nach der That im Selbstgespräch gar nicht vor sich selbst erschrickt, weil er nicht vom Augenblick überrascht worden ist, sondern weil er die sittlichen Mächte in sich völlig aufgelöst zu haben meint, und dabei den Hohn gegen diejenigen hat, welche noch in dem Wahne der Anerkennung derselben leben. Er nennt sich freilich selbst Bösewicht und Teufel, aber er meint es damit nicht so ernstlich. Er nimmt diese Ausdrücke nur aus dem allgemeinen Sprachgebrauche auf und bezeichnet damit nur das, was die Welt nach hergebrachter Weise darunter versteht, ohne daß er diesen Vorstellungen darum eine objective Wahrheit zuschriebe. Ja er vermöchte sich im Grunde gar nicht einmal so zu benennen, wenn er den mit dem Namen verbundenen Inhalt auch wirklich, d. h. im objectiven Sinne, als Inbegriff menschlicher Verworfenheit anerkennte. Dies wäre ein unaufgelöster Widerspruch. So aber ist er in dieser Beziehung, die er selbst giebt, zugleich davon frei, die lastende Schwere dieser Begriffe zu empfinden, weil ihm das Sittliche vielmehr eine nur auf der Uebereinkunft und dem Herkommen beruhende, als eine wirkliche und wahrhaftige geistige Macht zu sein scheint.

Den Individuen gegenüber, welche Richard nach seinen Zwecken behandelt, die er also zu Objecten seines Willens macht, muß er die ganze Tonleiter aller Affecte mit vollster Freiheit anschlagen und in jedem Sprunge mit Sicherheit die richtige Note treffen; Richard ist sich aber auch der Virtuosität seiner Verstellung bewußt, und es ist ihm offenbar eine Art Genuß und eine Selbstbefriedigung, sich das schwierigste Terrain für den Angriff auszusuchen, ja zuweilen die gewagteste und nachtheiligste Position für die Umstrickung seines Gegners zu wählen. Denn es kommt ihm wieder nicht nur auf das nackte Factum des Sieges, sondern auch auf den Genuß seiner geistigen Uebermacht, auf den ungeschmälerten Triumph seiner Kunst an. Er verschmäht es gleichsam, seinen Feind zu überfallen, weil er nicht den Sieg stehlen, sondern sich auch darin wirklich befriedigen will. So nur hat die ganze Scene mit Anna ihre absolute poetische Bedeutung. Es genügt Richard nicht, sie für sich zu gewinnen, um durch die Verbindung mit ihr festeren Fuß zu fassen; nein, er tritt ihr entgegen, indem er sie umgürtet mit der ganzen Stärke ihres Hasses, dem aus dem blutigen Zeugen von Richard's Frevel, der Leiche König Heinrich's, immer neue Nahrung zuströmt; hier, Alles gegen Nichts, soll sie gewonnen werden? Diese Scene ist daher auch der höchste Triumph der Kunst der Heuchelei. Sie giebt auch die Ueberzeugung von der eben so außerordentlichen Herrschaft Richard's über die Darstellung aller, ja der seinem Gemüthe entlegensten Affecte, wie von der Frivolität aller derjenigen, welche sich in den Umkreis seiner Stärke zu stellen wagen. Gegen eine solche Macht der Rede, eine solche vollendete Kunst der Heuchelei ist der Widerstand allein aus einer Region zu nehmen, welche in diesen Kreisen des Lebens nicht anzutreffen ist, aus einer sittlichen Energie, welche sich durch den Schein nicht irren läßt.

Schmerz, Demuth, Zerknirschung, die schwunghafteste Leidenschaft, der Schmelz romantischer Innigkeit, alles dies mannigfaltige Farbenspiel der Empfindung erklingt in der Scene mit Anna zugleich, und muß auch den Zuhörer in einen gewissen Taumel versetzen, aus welchem er erst durch den diabolischen Hohn Richard's im Selbstgespräch völlig erwacht. In diesem Monologe überschaut Richard nun, wie ein Feldherr, die ganze Größe des Sieges, das ganze Wagniß des Angriffs.[9]) Hier erwägt er mit einer wahren Selbstbefriedigung das reale Mißverhältniß der Mittel beider Theile, welches der ideale Factor seines überlegenen Geistes auf der einen, und der leichtfertige Sinn auf der anderen Seite ausgeglichen hat. Darüber aber hat Richard selbst wieder den Humor; er verblendet sich etwa nicht über seine Kräfte; aber er fühlt sich in diesem Bewußtsein seiner Mißgestalt zugleich einmal frei von Bitterkeit und Trotz gegen das Geschick; er spielt humoristisch mit derselben, weil er sie zum erstenmal als etwas Unwesentliches erfahren hat, was ihm, selbst Frauen gegenüber, als kein unübersteigliches Hinderniß in der Erreichung seiner Wünsche mehr erscheint.[10])

Der Ton darf also hier durchaus in der Betrachtung seiner körperlichen Verwahrlosung nicht dem im ersten Monolog des Dramas analog sein. Dort ist es der Ton des bittersten Hohnes, der aus der tiefgefühlten Verkürzung seiner körperlichen Bildung stammt, hier ist es der Ton des Humors, der sich die Häßlichkeit gegenständlich macht, und sich darin mit Freiheit ergeht, weil er sie nicht als eine absolute Schranke seiner Wünsche zu betrachten hat.

Obwohl nun Richard in jedem Augenblick einer einzelnen, wie mehreren Personen gegenüber, eine unbedingte Herrschaft über seinen Ton zeigen muß, um ihn zu jedwedem Ausdruck zu zwingen, den die Situation erheischt, obwohl alle Bewegungen der Seele seinem Willen gehorchen müssen, so darf der Darsteller doch nicht versäumen, in dem der Willkühr weniger unterworfenen Blicke den Widerspruch des Wortes und der Bewegung anzudeuten. Der Blick, obwohl oft willig nachfolgend und dem Ton sich anschließend, wird doch nicht umhin können, sich auch aus dem Affect immer wieder zurück zu nehmen und den kalten Beobachter zu zeigen. So lange Richard irgend einer Stimmung hingegeben scheint, so lange wird auch der Blick diese Gemüthsbewegung abspiegeln. Hier ist er demselben Willen unterthan, der auch über den Ton gebietet; aber nachdem Richard den bestimmten Affect verlassen hat, um sich zur Darstellung eines anderen Ausdrucks der Seele zu sammeln, wird uns auch der Blick die Affectlosigkeit der Seele offenbaren. Das Auge lauert gleichsam den Erfolg der Rede ab und beobachtet die Wirkungen, welche der erheuchelte Affect hervorgebracht hat. Besonders schwierig ist die Darstellung Richard's da, wo wir ihn einem großen Kreise verschiedener Individualitäten gegenüber sehen, welche Richard alle über sein wahres Wesen täuschen will, wie z. B. in der dritten Scene des ersten Aktes. Wie sich hier seine Kunst der Verstellung am reichsten offenbart, da sie ihn in jedem Augenblick das für Alle, je nach ihrer Individualität oder ihren Interessen Angemessene aussprechen läßt, so fordert sie auch von Seiten des Darstellers die größte Versalität des Tones. Denn hier steigert sich Richard willkührlich zum Affect des Zornes, der moralischen Entrüstung, zum Ausdruck der lautersten, ehrenfestesten Gesinnung, dann, wie z. B. der megärenhaften Margaretha gegenüber, zum epigrammatischen Spotte, und in jeder dieser Aeußerungen soll er sich zwanglos in den mannigfaltigsten Schwingungen der Seele offenbaren.

Eine besondere Feinheit fordert die Scene Richard's mit den beiden jungen Prinzen, den Söhnen Eduard's (Akt 3, Scene 1), die einzige, in der wir ihn diesen so schön gearteten Knaben gegenüber sehen. Sie sind der am schwersten wegzuhebende Stein, der ihm den Zugang zum Throne verschließt. Wir dürfen nicht zweifeln, daß er bereits mit sich über die Hinwegräumung dieses Hindernisses einig ist. Dies entnehmen wir aus den doppelsinnigen, bedeutungsvollen Worten, welche Richard einigemale auf die

Reden des Prinzen von Wales folgen läßt.[11]) Wir weisen schon auf den furchtbaren Entschluß Richard's hin, einen Entschluß, den diese Unterredung mit dem jungen Prinzen gewiß zur völligen Reife bringt, da sich derselbe selbst in den wenigen Reden, welche ihm geliehen sind, als eine zum Thron berufene Natur ankündigt. Aber auch der jüngere Prinz, Richard von York, flößt Richard durch sein keckes, witziges Wesen Furcht ein. Auch sein Schicksal sehen wir im Grunde schon in dieser Scene entschieden. Es muß uns aus den kurzen Reden Richard's, wie aus seinem nachherigen Urtheil zu Buckingham entgegentreten.[12]) Richard spricht dies Urtheil rasch mit dem Ausdruck der lebhaftesten Wahrheit aus, es blitzt uns durch die Furcht vor dieser kecken Natur entgegen. Sein Ton wird hier ganz das Unheimliche wiedergeben müssen, was Richard bei der Vergegenwärtigung des jungen Prinzen empfindet, während uns der Blick schon das Todesurtheil weissagt.

Die zweite Phase der Entwicklung beginnt mit Richard's Thronbesteigung. Das Ziel seines Strebens ist erreicht. Heuchelei und Verbrechen haben alle Hindernisse, welche ihn von dem Throne trennten, hinweggehoben. Da das Object aller seiner Anstrengungen erreicht ist, so hat die Thätigkeit auch mit diesem Momente ihre eigentliche Springkraft verloren. Sie geht nur noch darauf hin, die errungene Stelle zu erhalten. Dies ist nur durch das nackte Verbrechen des Meuchelmordes möglich, den Richard an den beiden holden Prinzen zu verüben entschlossen ist. Sie sind die Einzigen, welche ebensowohl ein absolutes Recht auf den Besitz des Thrones haben, als auch frei von Schuld sind. Die Verbrechen, welche Richard bisher beging, boten, theils durch den Aufwand von List und Kraft, den sie in Anspruch nahmen, theils dadurch, daß sie selbst Schuldige trafen, die auf diese Weise zugleich für frühere Sünden büßten, noch eine positive Seite dar. Jetzt soll die lautere Unschuld und das volle, durch nichts befleckte Recht durch den Meuchelmord getroffen werden. Das Verbrechen gewinnt hier einen specifisch anderen Character. Selbst der Aufwand von List kann dafür keine Entschuldigung bieten. Dies wirkt wesentlich auch auf Richard zurück. Die ganze Thätigkeit beginnt einen mehr fieberhaften Character anzunehmen. Richard fühlt dunkel den Unterschied des jetzigen Verbrechens mit allen seinen früheren Handlungen; er kann sich dabei nicht einmal im Hohn über die Schwäche des Gegners ergehen, denn sein Verstand feiert dabei auch nicht den geringsten Triumph. Zum erstenmal findet er hierbei an dem ihm stets ergebenen Buckingham, dem Zeitgenossen so vieler Frevel, die Grenze seiner Ergebenheit. Buckingham's Weigerung ist ein Zeichen, daß dies Verbrechen einen specifisch anderen, einen rein diabolischen Character hat.[13]) Niemals zeigte sich in Richard selbst eine solche Unruhe, fast eine Scheu, das Verbrechen mit dem rechten Namen zu nennen, als jetzt, noch niemals ein so verbissener Ingrimm, als jetzt bei der

Weigerung Buckingham's. Zum erstenmal bekennt er im Monologe sich selbst, daß er von Sünde zu Sünde fortgerissen werde und nicht inne halten könne; zum erstenmal sehen wir ihn also innerlich erschüttert, und sich selbst durch den Gedanken an die Nothwendigkeit des Verbrechens übertäuben.[14]) Diese ganze Scene muß daher auch vom Darsteller als Uebergang zu der inneren Zerstörung und dem Gemüthszerwürfniß gefaßt werden, dem wir jetzt Richard unaufhaltsam entgegenstürzen sehen, und welches den zweiten Theil der Characterentwicklung bildet. Gerade auf dem Gipfel der Ehre, auf dem Throne, am Ziele aller Anstrengungen beginnt auch die Umkehrung des Inneren. Kaum mit dem Purpur bekleidet, ergreift Richard eine fieberhafte Unruhe, wie er sie in den Tagen des unerfüllten Ehrgeizes nie empfunden hat. Der Ton des Mißtrauens, der Scheu und des Ingrimms tritt an die Stelle der früheren Zuversicht und des Hohnes, durch den Richard zugleich jeden Stachel des Vorwurfes hinwegspottete. Zum erstenmal kehrt er in sich selbst ein, und erfaßt seine That als eine durch die Umstände gebotene Consequenz, die er daher an sich schon verdammt, weil er sie nur als eine nothwendige Folge zu rechtfertigen vermag. Aber hierin wehrt er sich zugleich noch gegen sich selbst, denn er weist mit Zorn den Gedanken des Mitleids von sich, das er also doch schon als einen Feind seines Inneren sich nahen fühlt. Dieser beginnende innere Bruch soll aber so in der Darstellung heraustreten, daß wir hier gleichsam den Ansatz des Zerwürfnisses, den Keim allmäliger Selbstzerstörung vor uns sehen, der daher zuerst auch nur wie eine, Richard unbewußt überschleichende Wallung seines Gemüths erscheint. Buckingham, indem er sich der Zumuthung Richard's, die jungen Prinzen zu tödten, verschloß, hat sich damit Richard gänzlich entfremdet. Richard kann ihm nie vergeben, daß er die Grenze seiner Ergebenheit nicht gekannt hat, daß Buckingham im Besitz seiner geheimsten Gedanken ist. Diese völlige Entfremdung ist nun in der entschiedenen und absichtlichen Achtlosigkeit versinnlicht, mit welcher Richard dem um die versprochene Grafschaft bittenden Buckingham begegnet. Buckingham nimmt einen immer neuen, aber vergeblichen Anlauf zu seiner Bitte; er gleitet an dem marmorglatten Sinne des Königs ab. Mit der Anstrengung Buckingham's steigert sich der Contrast des davon völlig unberührt bleibenden Richard; dieser scheint in sich versenkt, das um ihn her Gesprochene verklingt spurlos. Endlich schneidet er mit der despotischen Berufung auf die heut mangelnde Geberlaune die immer erneuerten Versuche Buckingham's ab.[15]) Richard hat dabei durchaus keinen Humor; es ist ihm bitterer Ernst, Buckingham die ganze Schwere seiner Ungnade empfinden zu lassen. Wir wollen daher auch in diesen Schlußworten, mit welchen Richard die Bühne verläßt, den ganzen langverhaltenen Grimm vernehmen, der sich in diese kategorische Erklärung zusammenfaßt, und darin das Strafgericht über Buckingham's Weigerung vollzieht.

Die furchtbare That ist indessen verübt worden. Die holden Knaben sind durch Meuchelmord gefallen; der Mörder selbst hat sich dem Mitleid nicht verschließen können. Richard kehrt zurück. Er vernimmt die Nachricht des vollbrachten Mordes zwar mit Genugthuung, aber ohne jenen Ausdruck des Behagens, oder gar des Humors, der sich sonst bei ihm nach geschehenem Frevel einmischte. Aber so viel auch geschehen ist, es bleibt noch immer volle Arbeit übrig. Mit Hast eilt er, um seine junge Nichte Elisabeth zu freien. So eröffnet sich die zweite Bewerbung Richard's. Aber diese Scene wird durch jenes gewichtige Zusammentreffen Richard's mit seiner greisen Mutter vermittelt. Der gewaltige Klagegesang der drei unglücklichen, in Jammer versenkten Frauen war vorangegangen. Der Mittelpunkt ihrer Klagen, wie ihres Zornes, ist Richard; er hat Jeder irgend ein theures Haupt entrissen, Jede tödtlich verletzt. Mit diesem Gefühl tritt ihm die Mutter entgegen. Der Zorn Richard's übertäubt anfangs das Wort der Mutter; aber doch bricht es endlich in den furchtbaren Fluch aus, in welchem die Mutter alles Weh über Richard entladet. Dies ist der Wendepunkt für Richard selbst. Als solcher muß er auch versinnlicht werden. Richard hat Nichts auf diesen Fluch zu erwidern. Margaretha's Fluch im ersten Akt begegnet er mit spöttischer, epigrammatischer Zurückwerfung desselben auf ihre Urheberin; der Mutter gegenüber bleibt er stumm. Aber er übertäubt auch den Fluch nicht einmal durch den Wirbel der Trommeln; er scheint den Muth dazu nicht zu haben. Richard erscheint zum erstenmal machtlos, entwaffnet; der Spott, der Hohn, der Zorn sind versiegt. Eine ungeheure Katastrophe ist erfolgt, der Schooß, der ihn getragen, schleudert ihn von sich. Der letzte Nerv, der ihn an den sittlichen Grund, wenn auch bewußtlos, fesselte, ist durchschnitten; das ursprünglichste und natürlichste sittliche Verhältniß mit Bewußtsein von der Mutter zerrissen worden. Wir wollen es daher diesem ganzen Erlebniß anfühlen, daß Richard zum erstenmal erschüttert ist. Er wehrt sich gegen den Fluch der Mutter, er will seine Wirkung auch mit dem Blick des Zornes niederblitzen, aber er muß diese Waffe unbewußt gegen sich selbst wenden; er sucht sich zu anscheinender Gleichgültigkeit zu sammeln, aber er erliegt in diesem Versuche. Dieses sich wendende Geschick seines ganzen Gemüths soll in der Haltung wie im Blicke Richard's zum Vorschein kommen. Es ist ein Moment, in welchem sich die Zukunft wie prophetisch enthüllt. Nun rafft er sich auf zu dem letzten Streich, der zu seiner Thronbesteigung zu führen ist. Aber wie verschieden freit er jetzt um Elisabeth, als früher um Anna. Es ist durchaus keine Wiederholung der Situation. Aber den specifischen Unterschied, den wir in's Bewußtsein heben wollen, soll auch der Darsteller zur Erscheinung bringen.

Die Beredtsamkeit Richard's in der Scene mit Elisabeth ist eine viel stürmischere, den günstigen Erfolg ertrotzende, als in der ersten Scene mit

Anna. Zugleich spricht Richard aber auch als König, im Gefühl seiner Macht, seiner erhabenen Stellung, welche er mit der Tochter Elisabeth's theilen zu wollen verheißt. Dies Bewußtsein giebt der Bewerbung ein festes Relief. Der Anna gegenüber ist Richard der schmeichlerische, bethörende, von der Beredtsamkeit erheuchelter Liebesgluth Alles erwartende, der Elisabeth gegenüber ist er der auf den Ehrgeiz wirkende, irdische Macht verheißende Mann, daher hier doch bei aller Schmeichelkunst ein ganz anderes Selbstgefühl herrscht; es ist der werbende Held, der den Siegesruhm der neuen Geliebten darzubringen verkündigt und zugleich Englands Ruhe von dieser Verbindung abhängig macht. Hier hängt Richard Gewicht an Gewicht, die Sorge für das Gemeinwohl ist die letzte, mit gewaltiger Kraft angewendete Waffe Richard's, wodurch sich Elisabeth zur Werberin ihrer Tochter bestimmen lassen soll. Dieser letzte Angriff erreicht sein Ziel, Elisabeth scheidet, um die Tochter für Richard zu gewinnen. Der ganze Ton des Darstellers in dieser Scene muß uns diese Situation in ihrem Unterschiede von der ersten Bewerbung versinnlichen helfen. Richard steht nicht mehr, wie zu Anfang seiner Laufbahn, mit dem Humor über den Leidenschaften, an die er glauben machen will; er fühlt sich selbst schon tief in Sünden und Frevel hineingerissen, mit dem Mutterfluch belastet, so daß er mehr von ungestümer Hast beherrscht wird, als daß er frei mit den Empfindungen schaltet. Daher bringt er es auch nach Elisabeth's Abgang nur zu dem einzigen kurzen Ausruf: „Nachgieb'ge Thörin, wankelmüthig Weib." Die Zeit, sich in Ironie über den Leichtsinn der Gewonnenen zu ergötzen, ist vorüber, die Umstände sind dringend, Richard fängt schon an, für seine Existenz zu kämpfen, und hat selbst das Bewußtsein darüber. Der Humor verstummt und weicht dem furchtbaren Ernst der andrängenden Wirklichkeit. Wir werden es daher auch Richard in der Scene mit Elisabeth anfühlen müssen, daß keine Zeit zu verlieren ist, daß er Geschoß auf Geschoß absendet, um den Gegner rasch zur Uebergabe zu zwingen. Während es Richard in der ersten Scene mit Anna, außer der Erreichung seines politischen Zweckes, noch ergötzte, durch die Macht der Beredtsamkeit ein Weib zu gewinnen, das ihm mit Flüchen im Munde und im Herzen entgegen kam, so ist es ihm in der Scene mit Elisabeth vielmehr um die Erreichung der nackten Thatsache zu thun. Alles wird jetzt durch den politischen Zweck geboten. Hier ist Richard daher vielmehr in die Situation versenkt; die Beredtsamkeit der Phantasie tritt gegen die Beredtsamkeit des Verstandes zurück.

Von nun an tritt die innere Unruhe, die Gährung des Gemüths, die sich bis zu einer Selbstbetäubung steigert, als der Pathos König Richard's hervor. Richard fühlt die Stützen seines Thrones wanken, das Maaß der Verbrechen zu seiner Selbsterhaltung ist erschöpft. Dies Gefühl ergreift ihn, zunächst nur in bewußtloser Weise erscheinend durch die Hast, die Unruhe

des Befehlens und den wilden Trotz gegen das hereinbrechende Verderben, und steigert sich dann bis zum bewußten inneren Zerwürfniß, bis zur tiefsten Selbstzerstörung. Hier hat der Darsteller eine große Aufgabe. Das Gericht, das im Bewußtsein der Tyrannei in wachsender Kraft hervorbricht, soll in seiner stetigen Fortentwicklung von dem Ton einer bewußtlos wirkenden Naturgewalt bis zum Ton des Gerichts, das der Geist selbstbewußt in sich vollzieht, versinnlicht werden. Die Unheilposten drängen sich. Richard setzt ihnen nur einen wüsten Zorn entgegen, der uns schon den Untergang des Tyrannen weissagt. Die Fragen, die Befehle, die Erwiderungen Richard's haben von nun an alle den Character des Abrupten, Zersetzten; es sind lauter vereinzelte Ausbrüche eines wüsten Gemüths; die überschauende Kraft des Verstandes scheint verschwunden, und selbst die Worte des Muthes sind nur künstlich zusammengelesene, der innere Halt ist gebrochen.[16])

Im fünften Akt rückt der Dichter uns diesen Gegensatz des in sich zusammenbrechenden Tyrannen mit dem jungen Richmond, in dem uns die Hoffnung einer besseren Zeit entgegenstrahlt, ganz hart aneinander. Dieser Gegensatz muß auch in dem Tone Beider sein volles Gegenbild gewinnen. Richard stößt nur rauhe Worte heraus, selbst die Befehle machen uns nur den Eindruck dumpfer Verzweiflung, welche sich nur noch mühsam wehrt, sich als solche zu bekennen. Das Metall der Stimme ist verklungen, die Schwingungen des Tones, über welche Richard einst zum Ausdruck aller Affecte gebieten konnte, sind kraftlos geworden; es bleibt nur der klanglose Ton, als Abbild eines wüst gewordenen, in sich zusammenbrechenden Geistes zurück. In Richmond dagegen müssen wir das Abbild seiner auf dem guten Recht beruhenden Zuversicht, den vollen Erzklang einer frischen, muthigen Seele vernehmen. Sein Ton kann nicht hell genug erklingen, weil uns darin der volle Rhythmus einer für das Recht begeisterten Seele entgegendringen soll.

Aber die Zerstörung Richard's kommt auch zu ihrem selbstbewußten Ausdruck in sich selbst. Hier erst vollzieht der Geist sein vollgültiges Urtheil, sich selbst Vergeltung zu schaffen für das Böse, wie für das Gute. Die Vorhergänge, welche wir berührt haben, erscheinen nur als Vorbereitungen zu dieser letzten Spitze der inneren Zerstörung Richard's. Vor Richard's Geist sind die Gestalten aller von ihm Erschlagenen vorüber gegangen, ihn mit Fluch belastend, wie Richmond segnend. Diese erscheinen im Drama zu selbstständigen Gestalten entlassen; ihre Wahrheit aber haben sie allein im Gemüthe derer, welchen sie erscheinen. Für Richard sind diese Gestalten daher nur die inneren Mächte seines schuldbeladenen Gewissens, welche sich zur Objectivität herausgearbeitet haben. Richard's Erwachen muß daher auch als ein Ereigniß seiner inneren Selbstentzweiung gefaßt werden. Dieses großartige Selbstgespräch, in welchem die Selbstsucht Richard's und seine frevelhafte Willkühr durch die erwachten Mächte des sittlichen Geistes

verurtheilt und vernichtet wird; dieses ungeheuere Gericht des Selbstbewußtseins muß auch in dieser tiefen Bedeutung durch den Darsteller zur Anschauung kommen. Es zerfällt in zwei durch die Natur der Sache bedingte Abschnitte. Im ersten wehrt sich Richard noch gegen sich selbst, gegen die Macht seines vernichtenden Bewußtseins. Die Sophistik des Verstandes macht eine letzte Anstrengung, sich der Gewalt des sittlichen Selbstbewußtseins zu entziehen. Aber sie wird nur in diesem Kampfe völlig unterdrückt. Die kurzen Fragen und Einwürfe kehren sich als eben so viel schneidende Messer gegen die Brust Richard's. In dieser krampfhaften Anstrengung erliegt das sich wehrende, selbstsüchtige Bewußtsein und giebt endlich dem verdammenden und strafenden Geiste Raum. Von den Worten an: „Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen" u. s. f. erscheint die Rede wie ein Strom von Anklagen, welcher auch die letzte Verhärtung des Gemüths auflöst. Der Darsteller hat hier die Aufgabe, diese ganze Stelle als den Ausdruck einer inneren Gewalt wiederzugeben, welche Richard überdrängt, und gegen welche sein Sinn sich nicht mehr wehren kann. Das unwillkührlich hervorbrechende, widerstandslos wachsende Selbstbewußtsein des sittlichen Geistes soll hier zur Erscheinung kommen. Durch dasselbe wollen wir Richard wirklich vernichtet sehen. Dieser Selbstvernichtungsprozeß setzt sich nun nach dieser Scene noch in der letzten Anrede an die Truppen fort. Sie ist nichts als der Ausdruck innerer Ohnmacht und Haltlosigkeit, welche noch einen letzten krampfhaften Aufschwung nimmt, um sich selbst zu übertäuben und den Truppen einen Muth vorzuheucheln, der ihm selbst völlig gebricht. Die Rede ist in dieser Beziehung ein wahres Meisterstück und bietet gegen die Anrede Richmond's, welche die gediegenste und sittlichste Siegeszuversicht athmet, einen schauerlichen Contrast dar. Der Erfolg des Kampfes ist gewissermaßen schon in diesen beiden Anreden vollständig vorgebildet. Richard rafft mit einer sichtlichen Anstrengung, um die eigene Haltungslosigkeit zu verdecken, Alles zusammen, was er von verächtlichen Bezeichnungen seiner Gegner aufbringen kann; er häuft rohe, brutale Wendungen, um seine innere Zerstörung dadurch künstlich zu verhüllen.[17]) Aber sie bricht gerade dadurch um so gewaltiger hervor. Diese qualvolle Arbeit des Innern, dieses Zusammenraffen einer Kraft, die ihre Wurzeln nicht mehr in der Seele des Königs hat, muß durch die Recitation dieser Stelle veranschaulicht werden. Der Darsteller wird daher die Anrede in dem rauhen Tone, der aus dem Ingrimm des Gemüths kommt, und mit einer gewissen Zerrissenheit sprechen. Die verächtlichen Benennungen seiner Feinde genügen Richard immer noch nicht; er nimmt einen neuen Anlauf, um seinem Grimme Luft zu machen, er hascht mit Mühe nach einer noch stärkeren Bezeichnung; so bildet die Rede ein mühselig zusammengerafftes Ganze, das zu der inneren, klaren Einheit der Richmond'schen Rede den ausgeprägtesten Gegensatz bildet.

Der letzte verzweiflungsvolle Ruf: „Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n Pferd!" zeigt uns endlich den König im Gefühl seiner völlig zertrümmerten Macht, in welchem er nur noch um das nackte Leben kämpft. Aus jenen berühmten Worten soll daher auch jener Muth der Verzweiflung zu uns dringen, welcher dem unvermeidlichen Untergang vorhergeht. Aus ihm tönt uns mithin die letzte Kraft entgegen, welche noch einmal auflammt, um dann rasch zu verlöschen. Der Darsteller hat in dieser letzten Scene gar nicht nöthig, zu jener äußersten, immer unschönen Anstrengung der Stimme seine Zuflucht zu nehmen; der wilde Schrei bringt niemals eine künstlerische Wirkung hervor. Aber die Erschöpfung der Seele, welche sich nur zu einer letzten verzweiflungsvollen Kraft sammelt, ohne alle Aussicht auf Erfolg, diese soll uns als ein Vorbote des wirklichen Unterganges aus jenem Rufe entgegentönen. Der Tod tritt nach den letzten, die Kraft des Selbstbewußtseins völlig aufreibenden, inneren Kämpfen nur als die äußere Bewahrheitung der schon vollendeten inneren Zerstörung auf. Das Gericht Richard's ist vollständig; er ist durch alle Stufen des Schreckens hindurch gegangen, und läßt auch nicht den geringsten Raum für eine jenseitige Vergeltung übrig. Der sittliche Geist hat eine Gestalt, welche sich seiner Anerkennung widersetzte und seine Macht verhöhnte, zerschmettert, so daß sie im Untergang selbst die unentfliehbare, ewig gegenwärtige Kraft des Geistes anerkennen muß. Die Größe des Darstellers kann nur darauf beruhen, jene vom Dichter ganz entwickelte Auflösung des unsittlichen Bewußtseins vollständig wiederzugeben und damit jede Forderung einer jenseitigen Strafe, als im Diesseits bereits erfüllt, zu entfernen.[18])

Anmerkungen zu Richard III.

[1]) Sehr schön schildert Schiller in einem Briefe an Goethe vom Jahre 1797 die Wirkung der historischen Stücke Shakespeare's, namentlich unsers Richard, eine Stelle, welche wir ihrer Bedeutsamkeit wegen hier ganz mittheilen: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richard's III., mit einem wahren Staunen erfüllen. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespeare'sches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, ausgesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geordnet, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche und Sentimentale ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu Statten. Alles ist energisch darin und groß; nichts gemein Menschliches stört darin die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des tragisch Furchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das

Stück in allen Gestalten; man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus vom Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentirt; ich meine die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespeare'sches Stück hat mich so an die griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden."

²) Mit unserer Darstellung vergleiche man die sehr gute Auffassung Richard's mit den vorhergehenden Stücken bei Ulrici: „Ueber Shakespeare's dramatische Kunst," S. 431 u. f. f., der die Tragödie Richard III. als den fünften Akt des ganzen Cyklus der historischen Schauspiele begreift.

³) Es gewährt mir eine besondere Genugthuung, die Uebereinstimmung zu erfahren, in der ich mich in allem Wesentlichen mit der geistvollen Auffassung Vischer's befinde, welche derselbe soeben in einem Aufsatze in Prutz's Literarhistorischem Taschenbuch von 1844: Shakespeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen, entwickelt hat. Meine Arbeit über Richard III. war zum Druck bereits völlig ausgearbeitet, als mir Vischer's Abhandlung zuging. Um so erfreulicher war es mir, meine ganz unabhängig von Vischer's Arbeit entstandene Grundanschauung Richard's III. durch dieselbe bestätigt zu finden. In Vischer's Plan konnte natürlich eine Durchführung des Characters und eine besondere Beziehung auf die Versinnlichung desselben vermittelst der Darstellung nicht liegen, während dies gerade unser Hauptaugenmerk ist. Vischer faßt Richard, wie wir, als die Nemesis, die Frucht eines langen Bürgerkrieges, der ungeheueren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, „die Pestbeule, worin die langgegohrne Eiterung giftig ausbricht."

⁴) Goethe nennt das Dämonische in dem Gespräche mit Eckermann 2, S. 298 dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist, was sich sowohl in den Begebenheiten, wie in den Personen zeigt. Manche Geschöpfe sind, nach Goethe, ganz dämonischer Art. Indem sich nun das Dämonische gerade in einer unbegrenzten, durchaus positiven Thatkraft äußert, und zugleich einen, über den Calcül des Verstandes hinaus liegenden Character an sich trägt, so ist vor Allem Richard eine dämonische Natur. Die Mischung seiner Elemente spottet gewissermaßen jedes Gesetzes. Das Größte und Herrlichste ist hier zum Furchtbaren verkehrt. Die positive Thatkraft dient nur verbrecherischen Zwecken. Weil die positive Thatkraft eine wesentliche Bedingung der dämonischen Natur ist, so erkennt Goethe a. a. O. auch Mephistopheles nicht als dämonisch an, „weil er ein viel zu negatives Wesen ist."

⁵) Richard, dessen Character schon in Heinrich dem Sechsten, seinen Grundzügen nach, vorgezeichnet ist, spricht diesen Gedanken an zwei Stellen in seiner ganzen markigen Kraft aus. Heinrich VI., 3. Theil, Akt 3, Scene 2, besonders in den Worten:

„Schwor Liebe mich doch ab im Mutterschooß,
Und, daß ihr sanft Gesetz für mich nicht gälte,
Bestach sie die gebrechliche Natur
Mit irgend einer Gabe, meinen Arm
Wie einen dünnen Strauch nur einzuschrumpfen,
Dem Rücken einen neid'schen Berg zu thürmen" u. s. f.

Und Akt 5, Scene 6:

„Weil denn der Himmel meinen Leib so formte,
Verletz're dem gemäß den Geist die Hülle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein."

6) Daub nennt daher einmal sehr bezeichnend Richard III. das Drama, in welchem die Idee des grenzenlosesten Despotismus versinnlicht sei. (Anthropologie S. 232.)

7) Ganz mit unserer Anschauung übereinstimmend sagt Vischer a. a. O. S. 118: „Die umgebende Wirklichkeit ist nicht werth, anders behandelt zu werden, er ist ihr Selbst, denn sie selbst ist böse, nur nicht so vollkommen im Bösen, wie er."

8) Nennt er sich doch selbst im ersten Monologe einen Bösewicht:

„Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden
Und Feind den eitlen Freuden dieser Tage."

9) Besonders von den Worten an:

„Wie? ich, der Mörder ihres Manns und Vaters,
In ihres Herzens Abscheu sie zu fangen" u. s. f.

bis zu den Worten:

„Und doch sie zu gewinnen! Alles gegen Nichts!"

10) Namentlich haben wir die Stelle im Monologe gegenwärtig von den Worten an:

„Ich irre mich in mir die ganze Zeit:
So wahr ich lebe, kann ich's gleich nicht finden,
Sie find't, ich sei ein wunderhübscher Mann" u. s. f.

11) Namentlich die beiden Stellen in gedachter Scene, wo Richard den Worten des Prinzen von Wales erwidert:

„Klug allzubald, sagt man, wird nimmer alt."

Und weiter unten die gleichfalls beiseit gesprochenen Worte Gloster's:

„Auf zeit'gen Frühling währt der Sommer wenig."

12) Gloster sagt vom kleinen Prinzen York:

„'s ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt;
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zur Zeh'."

13) Dies deuten die Worte des im Verbrechen ergrauten Buckingham an auf Richard's Ansinnen, den jungen Prinzen den Tod zu geben (Akt 4, Scene 2):

„Laßt mich ein Weilchen Athem schöpfen, Herr,
Eh' ich bestimmt in dieser Sache rede."

[14]) Akt 4, Scene 2 sagt Richard im Monologe:

„Unsichrer Weg! doch wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.
Bethräntes Mitleid wohnt nicht nur im Auge."

[15]) „Ich bin nicht in der Geberlaune heut'."

[16]) Man vergleiche damit den ganzen Schluß des vierten Aktes, vom Abgang der Elisabeth an.

[17]) Besonders von den Worten an:

„Bedenkt, mit wem ihr euch zu messen habt:
Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabonden,
Bretagner Abschaum, niedre Bauernknechte" u. s. f.

[18]) Ganz übereinstimmend mit unserer Darstellung sagt Vischer a. a. O. S. 124: „Shakespeare ist der erste dramatische Dichter, bei welchem das Schicksal als rein immanentes Weltgesetz waltet."

III.

Character des Shylock

im Kaufmann von Venedig.

Shylock gehört zu denjenigen Figuren, welche durch den Dichter zu einer so vollendeten Plastik ausgearbeitet worden sind, daß es auch den genievollsten Schauspielern schwer fällt, in der Verkörperung des Bildes den Dichter vollkommen zu decken, eine Wahrheit, welche die am tiefsten eingeweihten Künstler gewiß am willigsten mitbekennen werden.

Vor Allem kommt es darauf an, in Shylock einen großen Gattungscharacter aufzufassen und, unbeschadet seiner Individualisirung, als solchen lebendig vor uns hinzustellen. Dieser Gedanke muß die Gestaltung der ganzen Darstellung leiten. Shylock ist der Träger des Judenthums in seiner Versunkenheit einerseits und in seinem durch ein verschuldetes, wie unverschuldetes Geschick genährten Hasse gegen seine Verfolger, und in seiner unverwüstlichen Zähigkeit anderseits. Beide Momente ergänzen einander zu einem vollständigen Bilde. Wie die Erscheinung des ganzen Judenthums, nachdem es seine weltgeschichtliche Mission erfüllt hatte, durch seine Starrheit in der Befolgung der Gesetze, die Unbeugsamkeit seines Sinnes, den furchtbar gedemüthigten, aber dennoch unvertilgbaren religiösen Hochmuth, das wucherische Treiben, und den durch alle Arten der Mißhandlung zwar tief gewurzelten, aber doch zu keiner sittlichen Thatkraft sich erhebenden Haß gegen seine Verfolger, überhaupt einen unheimlichen Character offenbart, so verdichten sich auch diese Züge in Shylock zur Versinnlichung eines solchen Gesammtbildes. Shylock hat daher wesentlich in seinem Erscheinen, wie in seiner ganzen Entwicklung d ä m o n i s c h zu wirken. Für sich gefaßt, ist Shylock nicht nur eine tragische Figur, sondern die Versinnlichung der großen Tragödie des Judenthums selbst, das seine weltgeschichtliche Existenz überdauert hat, als Volk zersprengt ist und doch in aller Vereinzelung sich immer wieder durch seine gemeinsame Sinnesart und Sympathie magnetisch berührt, das zur Ohnmacht

herabgesunken, unfähig ist, sich als Judenthum wieder zu regeneriren und doch in unerschütterlicher Zähigkeit an seiner jüdischen Eigenthümlichkeit festhält, dem es, bei aller Elastizität des Widerstandes, dennoch versagt ist, sich zur sittlichen Aktivität des Kampfes zu erheben, das endlich alle seine Geistesgaben vielmehr zum Erwerb und Festhalten materieller, als ideeller Güter aufwendet.

Alle diese Züge werden in Shylock persönlich. Aus unserer Entwicklung folgt, daß der Darsteller desselben auch darin der Andeutung des Dichters folgen muß, indem er dem Shylock in seiner Ausdrucksweise das Gepräge seiner Nationalität leihen, und namentlich in der Aussprache das Jüdische anklingen lassen soll, aber sich niemals bis zum Conterfei eines jüdischen Dialekts verirren darf. Es handelt sich also hier darum, die zarte Grenze zu halten zwischen dem Gepräge der Nationalität und jenem jüdischen Ton und der Ausdrucksweise, wie solche als eine gemeinsame Grundform in den untergeordneten Kreisen herrscht. Scheint das jüdische Element gar nicht hindurch, so wird dem Character gerade seine tiefste Basis entzogen; Shylock wird dann ein über seiner nationalen Besonderheit stehender Mensch; aber gerade dies Moment der Nationalität ist für das ganze Verständniß der Idee und seines concreten Gegensatzes zu Antonio von höchster Wichtigkeit; verliert sich aber Shylock in den jüdischen Dialekt, so geht das großartige Bild eines Gattungscharacters in der Copie eines partikulären Juden unter. Dann wird der dämonische Shylock von seinem erhabenen Postament auf das beschränkte Gestell einer gewöhnlichen Lustspielfigur heruntergesetzt. Nun ist aber wieder natürlich, daß sich bei Shylock in den Momenten des Affects, des wilden Grimmes, das nationale Element mehr entbinden und stärker durchklingen wird, als in den Momenten des Brütens und der schlauen Erwägung, oder gar der überlegenen Besonnenheit. Denn in Ersterem bricht der natürliche Mensch unwillkührlich hindurch und zerstört gleichsam die Schranke, welche die sonstige Bildung und der Verkehr mit der christlichen Welt um ihn gezogen haben.

Gleich in der ersten Scene, in der Shylock uns erscheint (Akt 1, Scene 3), welche wir nach ihrer Bedeutung in der Composition dieses Werkes schon früher entwickelt haben, muß das ganze Bild desselben in allen seinen Zügen fest ausgeprägt vor uns stehen. Denn alle folgenden Lebensäußerungen Shylock's sind in seinem ersten Auftreten so vorgebildet, daß man sie von hier aus fast mit Nothwendigkeit diviniren kann. Shylock scheint uns im vorgerückten, aber doch noch kräftigen Mannesalter, nicht ein Greis, geschweige denn ein hinfälliger Greis zu sein. Er ist noch zum Leben völlig gerüstet, Alles, was ihn bewegt und ergreift, arbeitet in ihm noch in voller, ungeschwächter Kraft. Sein Interesse am Leben ist daher noch ein ungebrochenes, die Sucht nach Gewinn, der Groll gegen seine christlichen Widersacher, der Trieb nach Rache durchwühlen sein Inneres in der Gestalt einer noch frischen

Leidenschaft. Der in ihm zehrende Groll, die Begierde nach Häufung der Schätze haben die Formen des Körpers, das Antlitz namentlich, eingeschrumpft, in welchem uns der stechende Blick, und die zum Ausdruck eines bittern Hohnes und Sarkasmus geformten Lippen unheimlich berühren, denn dies sind seine einzigen Waffen gegen die verächtliche Begegnung, welche ihm wird. Die alles vermögende Vorsicht, welche sich nie genug thun kann, der zunächst nur schlangenartig hervorschlüpfende Groll, der sich dann beim Anblick Antonio's zu jenem Erguß erhebt, in welchem wir die ganze Intensität des Grimmes vernehmen,[1]) das, meist ohne das Gefühl seines Rechts gegen Antonio vorgetragene, alttestamentliche Gleichniß, endlich die zum Ausdruck glühender Erbitterung über die von Antonio erlittene Schmach sich aufraffende Rede,[2]) hervorgegangen aus der Shylock gewordenen Gewißheit seiner Unentbehrlichkeit in diesem Momente, eine Rede, der man es anfühlen muß, daß das Siegel des Schweigens seit lange zum ersten Mal von ihm selbst gelöst worden ist; alle diese Momente zusammengenommen wollen gleichmäßig in der Darstellung zu ihrem Rechte kommen und zugleich mit einander psychologisch vermittelt werden. In dem zweiten Abschnitt stellt Shylock das Verlangen des wunderlichen Scheines, den Antonio willig zu zeichnen verspricht. Der Gedanke Shylock's muß uns den Eindruck eines seltsamen, aus einer Art tollen Humors stammenden Einfalls machen. Es wäre durchaus dem Zwecke Shylock's und der ganzen Situation widersprechend (denn auch für Antonio hat die Zumuthung, weil er sich völlig sicher weiß, nur den Character des Abenteuerlichen), wenn derselbe in die Worte des Vorschlags selbst Hohn und Bosheit hineinlegen wollte. Wohl darf dabei in dem von dem Willen weniger abhängenden Antlitz, namentlich im Blick, die Lust hervorblitzen, das Blut des verhaßten Christen schwarz auf Weiß verpfändet zu erhalten. Shylock selbst glaubt schwerlich an den einstigen Verfall des verpfändeten Pfundes; es thut ihm aber wohl, wenigstens in seiner Vorstellung diese Möglichkeit zu nähren. Daher sucht er auch durch seine folgenden Reflexionen jeden etwanigen Zweifel an einen boshaften Sinn bei diesem Vertrage zu verscheuchen.[3])

Obwohl der ganze Shylock am Schluß des ersten Aktes fertig vor uns steht, so darf der Darsteller doch nicht unterlassen, ihn durch die Verhältnisse wachsen, ihn, so zu sagen, zu dem Uebermaaß von Grausamkeit und Verstocktheit des Sinnes, den er später zeigt, heranreifen zu lassen. Wir haben schon früher in unserer Entwicklung der Composition dieser Schöpfung Shakespeare's in der Entweichung Gobbo's und dann besonders der Tochter die Elemente zu dieser Verhärtung Shylock's nachgewiesen. Der Darsteller hat daher auch diese Mitglieder mit besonderem Gewicht zu behandeln. Gleich das erste Erscheinen Shylock's im zweiten Akt (Scene 5) hat ihn uns in gereizter Stimmung, mißtrauisch, lauernd, in innerer Unruhe, deren letzter Grund ihm freilich selbst räthselhaft ist,[4]) zu zeigen. Ueber die ganze Scene

Shylock's mit Lanzelot und Jessika soll daher jene, durch das Entlaufen des Ersteren zu Bassanio erzeugte, aufgeregte und gereizte Stimmung ausgebreitet sein, welche sich in den an Lanzelot Gobbo gerichteten Reden eigentlich nur selbst beschwichtigt und künstlich verdeckt, um dem Diener nicht das Gefühl eines Verlustes zu zeigen, und welche vor sich selbst den Unmuth darüber sophistisch wegraisonnirt. Aber dieser Abfall ist nur das Vorspiel zu dem zweiten, mit ganz anderer Gewalt ihn treffenden Schlage, die Flucht der Tochter mit dem Christen Lorenzo. Die gereizte Stimmung ist in Wuth und tobenden Zorn übergegangen. So tritt er uns am Anfang des dritten Aktes entgegen. Hier taucht ihm, gleichsam als Entschädigung für die Verletzung, die er erfahren, der Gedanke an die mögliche Rache auf. Zum ersten Mal schwelgt er in dem Gedanken der Sättigung seiner Rache mit der ganzen Wollust. Der Affect, in den ihn der Tochter Entweichung versetzt, hat die Schranken gesprengt, welche den offenen Ausdruck seiner empörten Seele gegen Christen bisher zurückgehalten hatten. Nun aber thut sich dies Gefühl der Rache in kurzen, einander drängenden, sarkastischen Fragen, in dieser höllischen Selbstkatechisation auf, welche sich endlich zu dem Resultate der Rache, als seines Rechtes abschließt.[5]) Die ganze Stelle ist von erschütternder Wirkung. Der Schauspieler hat hier Noth, das Gewaltige des ganzen Seelengemäldes ganz im Sinne des Dichters wiederzugeben. Wir wollen hier in Shylock den über sich selbst zur Größe einer furchtbaren Leidenschaft erhobenen Menschen vor uns sehen, dessen Natur sich endlich einmal zum vollen Ausdruck eines empörten Gemüths zusammenrafft, der in diesem einzigen Momente sich für eine lang verhaltene Schmach Genugthuung nimmt, und mit einer diabolischen Lust auf dem immer wiederkehrenden Ausdruck der Rache verweilt. Das Auge flammt, der Körper ist durch den Affect von selbst gestrafft, und das Wort der Rache ertönt in jenen furchtbaren Accenten, aus denen wir den Genuß an dieser Empfindung heraushören.

Dieser Scene folgt die mit Tubal. Der Erguß Shylock's über die durch die entflohene Tochter entwendeten Kostbarkeiten und seines im gewaltigen Wechsel der Affecte, der Wuth und der boshaften Schadenfreude umhergeworfenen Gemüths, bilden die Substanz dieses kolossalen Auftritts. Alles muß hier den Character des Maaßlosen erhalten, denn es ist die entfesselte Leidenschaft, welche bis zu dem an Wahnsinn grenzenden, unmenschlichen Wunsch niedertaucht, und aus diesem Abgrund der Verzweiflung wieder mit einer fieberhaft erregten Lust an Antonio's wahrscheinlichem Ruin emporjauchzt. Dieser Wechsel der widerstrebenden Rhythmen des Gemüths, welchen immer der ganze Mensch hingegeben ist, muß mit derjenigen unwiderstehlichen Gewalt auf uns eindringen, daß wir durch diesen Sturm der Seele selbst zur Furcht und Mitleiden fortgerissen werden. Wie verächtlich und nichtswürdig, vom sittlichen Standpunkt aus, Shylock's Affecte in dieser Scene

auch sind, ihre Darstellung darf uns nicht zu dieser Reflexion kommen lassen, oder Shylock sinkt zu einem der Dutzendmenschen herunter, welche von der Leidenschaft gemeiner Habsucht, Neid und Schadenfreude bewegt werden. Shylock soll uns hier vielmehr furchtbar sein: dies vermag er nur unter der Bedingung, daß ihm der Schauspieler den Zorn und die Wuth leiht, welche aus dem Abgrunde einer empörten Seele kommen. Das Geschlecht der Christen hat ihn in dem ganzen Umfange seines Daseins gemißhandelt, beeinträchtigt, verhöhnt. Welchen Schmerz, welchen Verlust, welche Schmach er erfahren, Christen haben sie ihm direct oder indirect bereitet. Sein eignes Kind hat sich jenen Verhaßten freiwillig zugesellt und das mit Leidenschaft erworbene Gut frevelhaft verschleudert. So wird die Erinnerung an sie zu einem Fluch in seiner Seele, und der Gedanke an Antonio's Ruin zu einem in die Nacht seiner Verzweiflung dringenden Hoffnungsstrahle, an dem sich seine Seele wärmt; denn in ihm soll dem Shylock die Christenheit büßen, in Antonio will er seinen ganzen Haß gegen alle Unbill, alle Kränkung, die ihm von Christen jemals vorgekommen ist, sättigen. So wird ihm der Gedanke an Antonio's Ruin zu einem Triumph, den sein erbittertes Gemüth über die Gesammtheit der Christen feiert. So gefaßt, und so wieder belebt, gewinnt die Scene allein den dämonischen Character, und Shylock wird in eine tragische Region erhoben.

Wenn uns der Darsteller durch diese Scene auf die Höhe der Leidenschaft Shylock's geführt hat, so vermag er dann auch den Auftritt Shylock's in demselben Akt (Scene 3), wo er mit dem, von seinen Freunden begleiteten, bereits gefangenen Antonio vor uns erscheint, in seiner ganzen Furchtbarkeit wiederzugeben. Shylock hat nur einen Moment, wo er dem Antonio gegenüber unverhalten das Bekenntniß seiner Rachsucht und seiner inneren Genugthuung in dieser Empfindung mit der ganzen Energie der Leidenschaft ausspricht. Was er kaum zu hoffen gewagt, ist endlich in Erfüllung gegangen, sein verhaßter Feind ist in seinen Händen; nun nimmt die Berufung auf den Schein, also auf sein abstraktes Recht, jenen Character des Hohnes und des Ingrimmes an. Wie sich in der oben entwickelten Scene der ganze Affect in das einzige, vielfach wiederkehrende Wort: „Rache" hinein wirft, und dies vermittelst des ethischen Accents und gleichsam als Grundton des ganzen Auftritts abzubilden hat, so ergießt sich hier die ganze Energie der Empfindung in das immer wiederkehrende Wort: der Schein, worin Shylock allen Hohn und allen Grimm, der in seiner Brust tobt, zusammendrängt.[6]) Denn dies Wort ist jetzt sein Palladium, wodurch er den Sieg über den verhaßten Christen in den Händen hält und das ihn selbst unverwundbar macht.

Mit diesem Gefühl der Sicherheit seines abstrakten Rechts sehen wir Shylock in der Gerichtsscene. Er ist nicht mehr der leidenschaftlich Erregte, der gegen seine Schmach Tobende, er erscheint vielmehr mit dem Bewußtsein

seiner überlegenen Stellung. Dies bedingt daher auch seinen ganz veränderten Ton. Shylock, weil er sich gestützt weiß auf sein Recht, kehrt die Kälte des Hohnes und die Spitzen seiner schneidenden Reflexion mit jener furchtbaren Ruhe hervor, welche aus dem Gefühl seiner Ueberlegenheit und dem Genusse daran stammt. Shylock mißt uns daher seine sarkastischen Erwiderungen langsam zu; er legt gleichsam seinen ganzen Denkprozeß mit einer gewissen Selbstbefriedigung vor uns aus.[7]) Man muß es daher dem Vortrag der Reflexionen Shylock's anfühlen, daß es Pfeile sind, die er von einem bereits gewonnenen Terrain aus entsendet, nicht zur Vertheidigung, sondern zur völligen Vernichtung seiner Gegner. Gegen diese sicher treffenden Waffen des durch sein abstraktes Recht verschanzten Juden müssen sich die in Gestalt von Bitten, Drohungen und Schmähungen auftretenden Angriffe seiner Gegner, als verzweiflungsvolle Versuche, das Bollwerk seines formellen Rechts zu erstürmen, abschatten. Durch diesen Contrast erst heben sich beide Seiten in ihr rechtes Licht und gewinnen jede an der anderen ihre volle, dramatische Wirkung.

Der zweite Abschnitt beginnt auch für Shylock mit dem Auftreten Porzia's. Das Erscheinen des jungen Rechtsgelehrten, der die letzte Entscheidung geben soll, darf natürlich auf Shylock nicht ohne Wirkung bleiben. Während es den Muth der Freunde Antonio's belebt, muß sich in Shylock eine augenblickliche Unruhe und eine Spannung der Seele kund geben, der wir es anfühlen, wie viel ihm auf dem Spiele steht. Der Dichter hat dem Darsteller dazu nur das stumme Spiel vergönnt. Die Züge des Hohnes werden daher bei dem Auftreten Porzia's denen einer großen Spannung weichen müssen, jede die Sicherheit seines Besitzes verkündende Gebärde muß unterbleiben; er ist mit nichts als dem kommenden Ausspruch beschäftigt. So fragt er, in Zweifel und Spannung zugleich, wodurch genöthigt er Gnade ergehen lassen müsse. Aber Shylock ist auf Rechtsgründe gefaßt, die ihm entweder sein Recht gefährden, oder bestätigen werden. Da vernimmt er von den Lippen der Porzia den beredten Erguß über die — Gnade! Gegen sie ist er gewaffnet, weil er nur Rache will. Dies kann Shylock daher auch nicht erschrecken, Porzia beschwört damit keine Geister, die ihn bannen. Dies Gefühl wird uns Shylock schon während der Rede Porzia's an den Tag legen. Die gespannte Erwartung und Besorgniß schwinden; wie Bergeslast fällt es von seiner Brust; nun ist er völlig sicher in seinem Rechte; der letzte Rest von Furcht ist gewichen; er athmet frei, das Auge blitzt mit erhöhtem Trotze, und um die Lippen spielt wieder der Hohn, den selbst die ohnmächtigen Waffen Porzia's in ihm erwecken. So fordert Shylock gleichsam mit Siegesgewißheit, unmittelbar nach Porzia's Rede, die Buße und die Verpfändung seines Scheines.[8]) Die directe Bestätigung seines abstrakten Rechts durch Porzia erhöht endlich noch alle früher schon angeschlagenen Töne des Hohnes und der Lust an der endlich eintretenden Rache.

Wenn wir diese aus der Natur der Sache fließende Vermittelung nicht in der Darstellung sehen, so gewinnen wir niemals ein vollständiges Bild Shylock's; wir empfangen Einzelnheiten, aber kein Menschenleben, nicht den Prozeß seiner Gemüthsbewegung. Die Gerichtsscene ist dramatisch so groß, Shylock's Bild hier so hervorspringend, daß es in den allgemeinen Zügen kaum zu verfehlen ist und selbst von untergeordneten Schauspielern, besonders wenn sie den Teufel gehörig hervorgucken lassen, und das Messer gehörig wetzen, wenigstens einen schauerlichen Eindruck auf die Masse hervorzubringen kaum verfehlen werden. Der große Darsteller wird sich aber hier gerade in der sparsamen Anwendung der wohlfeilen Mittel und in der Ausarbeitung der Mittelglieder offenbaren, welche uns erst ein volles Leben erschließen.

Der dritte Abschnitt bildet sich auch hier für Shylock von selbst durch den Rückschlag des abstrakten Rechts gegen ihn selbst. Shylock traut kaum dem Worte, das sein Ohr vernimmt; der sicherste Port verwandelt sich ihm unter der Hand zum unwirthbarsten Meere, wo er nicht ein, noch aus weiß. So fragt er zuerst erschüttert und doch noch ungläubig: Ist das Gesetz? und wird dann durch alle Stufen des jähen Falles vor unsern Augen bis in den Abgrund des Elends gestürzt. Der Dichter hat den Shylock bei diesem Umschwung seines Geschickes, der Natur der Situation nach, nur sehr wortkarg ausgestattet. Die innere Erschütterung Shylock's ist zu gewaltig, als daß sie sich in Worte zu fassen vermöchte. Es sind nur Laute der Verzweiflung, die sich hervordrängen; so müssen sie auch wirken. Shylock stiert in den Abgrund seines Elends hinein, dem er nur noch wenige Worte abringt, in denen sich theils eine wilde Verzweiflung, theils eine gänzliche Zerstörung des Innern kund geben.[9]) Die Worte der Gnade hört Shylock nur in dumpfer Betäubung an; doch das Gebot der Bekehrung wird ihm einen Schmerzenslaut entreißen, der wie ein Vorbote einer nahen Auflösung zu uns dringt und Antonio's christlichen Eifer unwillkührlich bei uns verurtheilt. In dem Tone der letzten Worte, mit denen Shylock die Bühne verläßt, muß sich ein völlig gebrochenes und gestörtes Dasein offenbaren; diesen Eindruck hat er uns zurückzulassen, um in uns dadurch, auch bei der gerechten Freude über die Rettung Antonio's durch die Dialektik des abstrakten Rechts, einen menschlichen Antheil über die furchtbar zurückschlagende Nemesis wach zu erhalten.

Anmerkungen zu Shylock.

[1]) Von den Worten an, welche Shylock für sich spricht:

„Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich" u. s. f.

[2]) Von den Worten Shylock's an:

„Signor Antonio, viel und oftmals
Habt ihr auf dem Rialto mich geschmäht" u. s. f.

[3]) In der Rede:

„O Vater Abraham! über diese Christen,
Die eigne Härte anderer Gedanken
Argwöhnen lehrt" u. s. f.

[4]) Sagt Shylock ja doch selbst zu Jessika:

„Ich geh' recht wider Willen,
Es braut ein Unglück gegen meine Ruh',
Denn diese Nacht träumt' ich von Säcken Geldes."

[5]) Wir haben dabei die ganze zu Salarino und Solanio gesprochene Rede Shylock's im Sinne, von den Worten an:

„Fisch' mit zu ködern. Sättigt es sonst Niemanden, so sättigt es doch meine Rache" u. s. f.

[6]) Der Schein bildet das Schlagwort Shylock's in der ganzen Scene (Akt 3, Scene 3) von den Worten an:

„Ich will den Schein, nichts gegen meinen Schein!
Ich that 'nen Eid, auf meinen Schein zu dringen" u. s. f

[7]) Wir haben namentlich hier die beiden großen Reden Shylock's vor Augen, deren erste mit den Worten beginnt:

„Ich legt' Eur' Hoheit meine Absicht vor" u. s. f.

und deren zweite seine sarkastische Erwiderung auf die Frage des Dogen enthält:

„Wie hoffst du Gnade, da du keine übst?"

und mit den Worten anfängt:

„Welch' Urtheil soll ich scheu'n, thu' ich kein Unrecht?" u. s. f.

[8]) Diese Stimmung muß sogleich aus den ersten Worten, mit welchen er Porzia's Rede einsetzt, zu uns dringen:

„Meine Thaten
Auf meinen Kopf! Ich fordre das Gesetz,
Die Buße und Verpfändung meines Scheins."

[9]) Namentlich in der Stelle, wo Shylock sagt:

„Nein, nehmt mein Leben auch, schenkt mir das nicht!
Ihr nehmt das Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe."

IV.

Lady Macbeth.

Eine der großartigsten Gestalten der gesammten dramatischen Poesie ist unstreitig Lady Macbeth. Instinctlich hat man dies auch anerkannt, obwohl sehr wenig zum erklärlichen Verständniß derselben, und zu einer klaren Entwicklung des Organismus derselben geschehen ist.

Ohne sich den Ton des ganzen Werkes, gleichsam die ungeheuern Kräfte eines eisernen Zeitalters zu vergegenwärtigen, ist Lady Macbeth gar nicht zu begreifen. Denn darin liegt das erste Geheimniß jeder großen Dichtung, daß der Grundton derselben schon gewisse Farben erheischt, welche nur unter diesen Verhältnissen und Bedingungen eine poetische Wirkung haben, indem alle ächt künstlerische Composition unserer Phantasie sogleich die zum herrschenden Grundton gehörigen Lebensformen aufdringt, welche der Kenner mit ähnlicher Nothwendigkeit fordert, mit welcher der große Naturforscher aus einem einzigen gegebenen Theile eines organischen Wesens die ganze Organisation desselben divinirt. So ist die Erscheinung der Lady Macbeth nur aus dem Typus des ganzen Werkes und seinen Grundanschauungen erklärlich; in andere Umgebungen, in ein anderes Zeitalter versetzt, würde sie aufhören, eine volle Wahrheit für uns zu haben; aber unsere Phantasie ist durch die vom ersten Momente in unserem Werke angeschlagenen Töne schon so gestimmt, daß sie solche Gestalten gewissermaßen fordert, ohne daß deshalb das allgemein Menschliche etwa aufgeopfert ist. Wenn also Lady Macbeth für ihre ganze Existenz eine solche Welt bedingt, in welcher der geschichtliche und sagenhafte Character eines rauhen Zeitalters noch mit einander ringen, so schließt sie doch zugleich einen davon unabhängigen Kern ein, in welchem sich die ewigen Gesetze des sittlichen Geistes abspiegeln. Darin aber liegt gerade die geheimnißvolle Macht einer jeden großen Characterzeichnung, daß wir uns durch sie sowohl in eine bestimmte Welt gebannt fühlen, als auch gleichzeitig einen übergreifenden allgemeinen Gehalt empfangen.

Lady Macbeth ist von eben so großer Willensstärke, als sie von der Leidenschaft des Ehrgeizes beherrscht wird. Was in einsamen Stunden ihre Phantasie als Ziel ihres Lebens ausgebrütet hat, das hat sie auch den furchtbaren Muth, ohne Zagen in's Werk richten zu wollen. Lady Macbeth ist daher eine Feindin aller Halbheit und Unentschlossenheit, weil dadurch der Preis des Bösen eingebüßt und doch die innere Ruhe dafür nicht eingetauscht wird. Was die Phantasie in ihr entzündet, worüber ihr Gemüth gelagert hat, das ist keine Reflexion im Stande, in ihr wankend zu machen. Im Organismus des Werkes hat Lady Macbeth nun die Bedeutung, sowohl den Widerstand des sittlichen Bewußtseins in Macbeth hinweg zu räumen, ihn dem Schwanken zu entreißen, als auch an sich selbst die ewigen Gesetze des sittlichen Geistes zu erfahren. Lady Macbeth entzündet aber nicht etwa in Macbeth den Ehrgeiz und das Verlangen nach der Krone; dies ist gleich mit der Begegnung der Hexen gesetzt, welche, wie wir gezeigt haben, nur die Begierden aufregen, welche schon längst in dieser Heldenseele gährten. Macbeth würde nicht der Held der Tragödie sein können, wenn er durch die Gattin erst die Inspiration seines Ehrgeizes empfinge. Wäre aber ihre Rolle damit abgeschlossen, Macbeth zur That fortzureißen, so würde sie als ein bloßes Mittel im Gang der Handlung erscheinen, und böte kein höheres poetisches Interesse dar.

Lady Macbeth stellt daher in Gemeinschaft mit Macbeth, sowohl durch ihr Handeln wie durch ihr Leiden, die allgemeinen Formen dar, in welchen der Widerstand gegen den sittlichen Geist und wieder die Reaction und der Sieg desselben gegen das unsittliche Bewußtsein erscheint. Dem Mann gehört die That. Darum fällt auch Macbeth die Rolle zu, das Verbrechen zu vollbringen, die ganze Verantwortlichkeit für dasselbe auf sich zu nehmen, und alle Consequenzen der That in der Wirklichkeit durchzufechten. Lady Macbeth dagegen die Rolle, durch die Beredtsamkeit und die Kraft der Inspiration den Entschluß in Macbeth zur Reife zu bringen. Macbeth legt daher den ganzen Prozeß seines Bewußtseins vor uns aus: den Widerstand des sittlichen Geistes vor der That, den Sieg der finstern Gewalten über denselben, und die Reaction des sittlichen Geistes bis zu seinem Untergang. Lady Macbeth erscheint dagegen durch eine dämonische Gewalt des Ehrgeizes beherrscht, und von Entzückungen gleichsam berauscht. Von diesem Standpunkt aus bekämpft sie das Schwanken ihres Gatten und dringt auf die That des Mordes, als auf das einzige Mittel, zum Genuß seiner Leidenschaft zu gelangen. Lady Macbeth erscheint dabei wie ein inspirirtes Wesen, welches in diesem Zustande über gewaltige Kräfte gebietet. Von diesem Standpunkt ungetheilter, durch keine Reflexion auf das Sittliche geschwächten Energie der Leidenschaft strebt sie im Folgenden, die Furien von Macbeth abzuhalten und jeden Rückblick auf das Verbrechen durch die Berufung zu hemmen, das Vergangene auch als vergangen zu betrachten. Bei Lady

Macbeth reagirt daher der sittliche Geist nicht, wie bei Macbeth, in der Gestalt eines Kampfes zwischen Grauen und Trotz, sondern nur unwillkührlich, in einzelnen Naturlauten, wie in dem Wechsel der Fragen der beiden Gatten unmittelbar nach dem Morde. Während aber Macbeth, der das Verbrechen begangen, und von Sünde zu Sünde fortschreitet, durch das Zusammenwirken des öffentlichen Geistes der Geschichte und durch die wachsende Verödung seines Bewußtseins fällt, so nimmt Lady Macbeth's Untergang die Gestalt einer gleichzeitig geistigen und physischen Zerrüttung an. Je mehr der Kampf innerhalb des Staates in den Vordergrund tritt, je mehr derselbe also aus dem psychologischen Boden auf den geschichtlichen Boden verlegt wird, desto mehr tritt Lady Macbeth in den Hintergrund zurück, und die Reaction des sittlichen Geistes gegen sie erscheint nur wie ein rasch vorüberziehendes, düsteres Bild, welches sich in das große Gemälde der allgemeinen Zertrümmerung der verbrecherischen Welt nur als eine Gruppe einordnet. Bei Lady Macbeth aber hat das Gericht des sittlichen Geistes die Form einer über sie verhängten Zerrüttung, welche uns ihr trostloses Bewußtsein und die Qualen ahnen läßt, welche diesem Zustand vorhergegangen sind. Wie einst aus der Brust Lady Macbeth's die Entzückung des Ehrgeizes als begeisterte Laute heraus tönten, so brechen in dem Strafgericht, was sie an sich erfährt, die Furien des Bewußtseins als unfreiwillige Töne eines zerstörten Wesens hervor, das sich geistig wie physisch aufreibt. Das Weib kann sich nicht, wie der Mann, im Kampfe mit der Welt abarbeiten und sich zu immer neuem Trotze aufraffen; es wird von den Qualen, welche wir nur aus ihren zerstörenden Wirkungen kennen, im Innern verzehrt. Sie bricht daher in dem Moment innerlich zusammen, wo die fieberhafte Anspannung der Nerven nachläßt und kein Gegensatz sie mehr aufreizt. Dies geschieht, sobald Macbeth in den Kampf mit den geschichtlichen Gewalten getreten ist und sich zur Erhaltung der Krone durch Verbrechen und wüsten Trotz übertäubt. Das Weib aber bleibt auf seine innere Welt gewiesen; in diese haust es sich ein und hier zerstört die im Innern wühlende Erinnerung an das Geschehene endlich Geist und Leib. Aus Lady Macbeth dringt daher im Zustand des Schlafwachens der sittliche Geist in Tönen eines unendlichen Wehes und inneren Entsetzens hervor, welche darum so ungeheuer wirken, weil sie das Gewicht dieser Qualen der Seele vielmehr der Phantasie zu ermessen überlassen, als uns direct darlegen.

Es bleiben uns noch einige Folgerungen in Betreff der Versinnlichung dieses Characters zu ziehen. Lady Macbeth tritt auf, den Brief ihres Gemahls lesend, welcher die Verkündigung und die erste Bestätigung des Spruchs der Zauberschwestern enthält. In Lady Macbeth's Phantasie ist durch diese Zeilen die mächtige Leidenschaft des Ehrgeizes sogleich in voller Stärke entzündet worden; sie erscheint von dieser Empfindung wie berauscht;

die ganze Erscheinung der Lady muß eine königliche sein, für welche das Diadem der durch ihre mächtigen Züge und ihre majestätische Haltung geforderte Schmuck ist. Ihr Antlitz soll uns edle und energische Formen zeigen, aus denen jeder Zug niedriger Begierde verbannt ist; es weissagt dämonische Gewalten, ohne doch jemals eine moralische Häßlichkeit abzuspiegeln und abschreckend zu wirken. Das brennende Auge verräth die rastlos arbeitende Gluth des Gemüths, wie die schöngeschnittenen Lippen und die Nasenflügel die beredten Organe für den Ausdruck der Verspottung sittlichen Widerstandes und des entschlossenen Willens zum Verbrechen sind. Ihre königliche Haltung, wie der Adel ihrer Bewegungen verrathen ihre Ansprüche auf die höchste irdische Größe und Macht. Die Erscheinung der Lady Macbeth wird uns fesseln und doch zugleich eisig berühren, weil uns diese Züge keinen menschlichen Antheil abgewinnen können und uns nur das Walten ungeheuerer Kräfte verkündigen. Lady Macbeth muß daher um so mächtiger wirken, je mehr Majestät die Persönlichkeit verräth, weil sie dadurch zugleich in eine Region versetzt wird, wo der gewöhnliche Maaßstab zur Beurtheilung nicht ausreicht; denn wir haben eine Natur vor uns, in welcher sich der Geist wilder Elemente zusammenfaßt, und sein eigenthümliches Gesetz darstellt, eben so furchtbar in den Entschlüssen, wie im Untergang.

Lady Macbeth soll uns, sogleich in ihrem ersten Monolog nach Lesung des Briefes, von der berauschenden Kraft des Ehrgeizes erfüllt erscheinen. Vor ihrer Phantasie steht das Ziel Macbeth's vom ersten Augenblick an unverrückt fest. Die Aufgabe Macbeth's ist ihr über allen Zweifel erhaben; nur der Hinblick auf seine Unentschlossenheit macht sie zittern; dieser soll er durch die Begeisterung der Gattin entrissen werden. Der ganze Monolog und die folgende Scene mit Macbeth ist daher nur als der Ausdruck einer berauschenden Leidenschaft, aber von den Genüssen derselben entzückten Natur künstlerisch darstellbar; jeder gemäßigte Ton verzerrt augenblicklich das Bild bis zu einer Monstrosität des Bösen. In diesem Moment trifft sie die Nachricht, daß der König noch vor Abend ankommen wird. Lady Macbeth ist von diesem Worte plötzlich erschüttert; sie weist die Nachricht als eine tolle Mähr mit fieberhafter Unruhe von sich;[1]) die Bestätigung seiner Ankunft erscheint ihr wie ein Wink der Schicksalsmächte, welche den König selbst in ihre Hand liefern, um ihre Verheißung zu erfüllen. Lady Macbeth ist in einen fanatischen Zustand versetzt, der ihr die That wie eine Nothwendigkeit, gleichsam als das Gebot höherer Mächte, erscheinen läßt. In dieser Meinung beschwört sie aus dem Abgrund ihrer Seele die Furien ihres Gemüths herauf und verschmäht jede milde Regung als einen Ausdruck thörichter Halbheit und weibischen Sinnes.[2]) Die ganze Fassung dieser Stelle bestätigt unsere Ansicht von dem bis zum Fanatismus der Leidenschaft gesteigerten Zustande Lady Macbeth's, welche gleichsam Beschwörungslaute

ausstößt, nicht unähnlich denen exaltirter Priester in der Religion der Zauberei. Dieser Rausch der Leidenschaft setzt sich nun beim Erscheinen Macbeth's fort. Sie tritt ihm mit jener feierlichen Stimmung entgegen, welche der Mensch aus großen Erlebnissen schöpft und in welcher er entschiedenen Wendungen des Geschickes entgegengeht.[3]) Ueber Lady Macbeth's ganzes Wesen ist der Hauch eines dämonischen Wollens ergossen, der sie uns gleichsam der Zurechnung entzieht und durch welchen sie uns vielmehr erschüttert, als eigentlichen Abscheu einflößt.

Anders erscheint Lady Macbeth, wenn sie nach dem ersten Selbstgespräch ihres Gatten zu ihm tritt, um den Trägen und Unentschlossenen zur That zu spornen. Die Feierlichkeit der ersten Scene, der Ausdruck eines von der Leidenschaft des Ehrgeizes inspirirten Wesens ist der Energie des Angriffs gewichen, welche sich den verwundbarsten Fleck am Gegner ausersieht. Der Widerstand des sittlichen Geistes in Macbeth soll gebrochen, derselbe der Halbheit des Willens entrissen werden. Was kann den Helden tödtlicher treffen, als der Vorwurf der Unentschlossenheit, der Feigheit, der Furcht vor dem Wagniß! Daß Macbeth die Sache will und nur noch vor dem Mittel zurückbebt, giebt der Gattin aber von Hause aus die Gewißheit ihres Sieges. Sie wird daher den Vorwurf der Feigheit mit jenem Accente ausstatten, der ihn in das Mark des Helden dringen läßt; sie wird gleichsam vor sich selbst erröthen, ihn Memme nennen, die Entschlossenheit des Weibes seinem Schwanken entgegen halten zu müssen.[4]) Nachdem die Kraft jener ethischen Accente den Rest des Widerstandes durchbrochen hat, zeigt Lady Macbeth dem Gemahl in raschen Zügen die Unenthüllbarkeit des Verbrechens.[5]) Sie breitet geheimnißvoll die dunkle Decke vor uns aus, welche die Urheber des Frevels verbirgt. Diesen Eindruck hat die Rede wiederzugeben. Lady Macbeth erscheint wieder, nachdem er an's Werk gegangen ist. Hier bebt der feste Bau ihres Willens unwillkührlich zurück; durch die Rede soll die fieberhaft erregte Phantasie als eine übermächtig wirkende Gewalt hindurchdringen;[6]) die tiefverschlossenen Naturlaute des Grauens brechen hervor; Secunden lang athmen Beide unter der Gewalt des Entsetzens. Lady Macbeth will die Furien von ihrem Gatten verscheuchen, aber in den jeder Furcht spottenden Worten wird die Arbeit der Phantasie sichtbar werden, welche die ersteren nur als eine Uebertäubung des natürlichen Sinnes erscheinen läßt.[7]) Dies beweist die nächste Wiederkehr der Lady Macbeth, nachdem sie die Dolche an den Ort des Mordes hingelegt. In diesen kurzen Sätzen rafft sich ihre Festigkeit zusammen, aber die natürliche Farbe ihres Tones, wie ihr Antlitz werden dieselbe Lügen strafen.[8]) Dies ist überhaupt das Geheimniß in der Darstellung der Lady Macbeth, daß dieselbe mitten in dem Rausch des Ehrgeizes, mitten in dem eisenfesten Wollen jene Naturlaute erklingen läßt, welche dennoch ein geheimes Grauen und die Erschütterung der Nerven verrathen. Selbst wenn Lady Macbeth

dem Gatten die verlorene Ruhe wiederzugeben, die Schrecken von seiner Seele hinwegzubannen, den Hauch der Heiterkeit über ihn auszugießen strebt, wenn sie, wie bei seinem Entsetzen vor Banquo's Geist, die üble Wirkung seiner Erschütterung mit zärtlicher Sorgfalt zu verscheuchen trachtet, so soll uns doch darin stets in leisen Zügen der Kampf des Dämonischen mit dem unbesiegbar Menschlichen ergreifen. Wir wollen das Letztere, welches die Willensstärke der Lady Macbeth ganz unterworfen zu haben wähnt, dennoch aufzucken und den Sitz des Lebens antasten sehen. Und wenn Lady Macbeth dem Gatten sagt, daß ihm die Würze aller Wesen, Schlaf, fehle, so soll aus ihrem Antlitz, wie aus ihrem Tone unfreiwillig sich das Geständniß hervordrängen, daß auch bei ihr der Schlaf nicht einkehre. Das offenbare Wort der Gattin, welches Macbeth zur Fassung aufruft, soll durch die ihm mitgetheilte Färbung des Tones und den begleitenden Blick das Geheimniß einer der Zerstörung entgegengehenden Existenz verrathen.

Im fünften Akt tritt das innerlich zerrüttete Weib vor uns hin. Das verwandelte Bild des zerstörten Lebens der Lady erscheint unter dem geheimnißvollen Flüstern ihrer Umgebung, welche verschließt, was sie ahnet. In Qualen durchwachte Nächte sind auf diesem Antlitz eingegraben; das natürliche Feuer des Auges ist ausgebrannt, der vor sich hinstarrende Blick ist das Bild der inneren Oede, ihr Nachtwandeln das Bild der ruhelos verzagten Seele. Nur ein Gedanke preßt sich aus dieser zerwühlten Brust; nur ein unseliges Wehe dringt aus der verödeten Tiefe! Alles hat hier den Character des völlig Unfreiwilligen; die Accente verrathen die Wirkung des aus dem Abgrunde hervordringenden Geistes, der sein Opfer unerbittlich empfängt. Ueber das Ganze schwebt jener geheimnißvolle Ton, der unendlich mehr errathen läßt, als er direct sagt, und in welchem sich die gräßliche Erinnerung an die unaustilgbare Vergangenheit und die Abgestorbenheit des Geistes für alle Gegenwart durchdringen. Die Gräuel der Vergangenheit ziehen als gegenwärtige Geister durch die Brust und das Lebensgefühl verklingt dumpf und verkündigt uns die nahe Auflösung einer zerstörten Existenz.

Anmerkungen zu Lady Macbeth.

[1]) In meiner Kunst der dramatischen Darstellung S. 402 habe ich die Worte, mit welchen Lady Macbeth dem die nahe Ankunft des Königs meldenden Diener erwidert:

„Tolle Rede sprichst du;
Ist nicht dein Herr bei ihm, der, wär' es so,
Der Anstalt wegen es gemeldet hätte."

als Beispiel des ethischen Accents angeführt, welcher auf einen Schlag die Tiefe der Gemüthsbewegungen erleuchtet, und der eigentliche Prüfstein des genievollen Darstellers ist. Lady Macbeth ist bei der Nachricht von der ungesäumten Ankunft des Königs sichtlich erschüttert, sie weist die Kunde mit fieberhaftem Eifer ab, indem sie doch zugleich darin einen Wink der Schicksalsmächte erblickt, das Verbrechen zu vollbringen. Wir wollen daher aus diesen Worten sowohl die plötzliche Erschütterung der Lady, als auch jene elektrische Wirkung vernehmen, welche der Gedanke an die durch das Schicksal ihr gebotene nahe Erfüllung des ehrgeizigen Trachtens in ihr hervorbringt.

²) Wir meinen die grandiose Stelle (Akt 1, Scene 5), welche mit den Worten anhebt:

„Kommt, Geister, die ihr lauscht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier" u. s. f.

Die Art, wie in früherer Zeit Sophie Schröder diese Worte sprach, vergegenwärtigte ganz den von uns entwickelten Gedanken. Ueberhaupt war diese große Schauspielerin für Lady Macbeth wie geschaffen, denn Alles, was den Character der dämonischen übermenschlichen Leidenschaft hatte, gewann durch die seltenste Vereinigung ungeheuerer Mittel und großartiger Phantasie bei ihr den Ton und die Farbe, welche uns sogleich über jeden gemeinen menschlichen Maaßstab hinausrückten. Man kann diese Gewalt der Sophie Schröder nicht energischer bezeichnen, als Rahel in einem Briefe an die Künstlerin, indem sie sagt, sie zeige uns mythologischen Wahnsinn, furienstark, den Elementen verwandt. Vergl. meine Kunst der dramatischen Darstellung S. 87. Auf keinen Character erleidet dies vielleicht mehr Anwendung, als auf Lady Macbeth. Wie groß müßte, nach allen Schilderungen der gewaltigen Rachel, dieselbe als Lady Macbeth sein!

³) Ihre ganze Anrede athmet einen solchen Character der Feierlichkeit, in welcher sie gewissermaßen von der Glorie zukünftiger Größe umleuchtet ist:

„O großer Glamis, edler Cawdor!
Größer als beides durch das künft'ge Heil!" u. s. f.

Worte, in welche auch die große Mrs. Siddons ganz den prophetischen Ausdruck künftiger Größe mit furchtbarer Zuversicht gelegt haben soll.

⁴) Wir haben hier die ganze Scene zwischen Macbeth und Lady Macbeth am Schluß des ersten Aktes gegenwärtig, namentlich die Worte:

„Bist du zu feige,
Derselbe Mann zu sein in That und Muth,
Der du in Wünschen bist? Möcht'st du erlangen,
Was du den Schmuck des Lebens schätzen mußt,
Und Memme sein in deiner eignen Schätzung?
Muß dir „ich fürchte" folgen dem „ich möchte,"
Der armen Katz' im Sprüchwort gleich?"

Alle diese Wendungen, in denen Lady Macbeth dem Gemahl den Vorwurf der Feigheit macht, sollen gleichsam den Stachel in die Weichen Macbeth's stoßen, um die Leidenschaft in ihm zu erregen und ihn zur That fortzureißen. Sie müssen daher mit einem von Scham und Verachtung gemischten Ausdruck gesprochen werden.

[5]) Wir meinen hier die ganze Stelle der Lady Macbeth von den Worten an:

„Uns mißlingen!
Schraub' deinen Muth nur bis zum Punkt des Halts,
Und es mißlingt uns nicht“ u. s. f.

[6]) Von den Worten an:

„Was sie betäubte, hat mich stark gemacht,
Und was sie dämpft, hat mich entflammt. — Still, horch! —
Die Eule war's, die schrie, der traur'ge Wächter,
Der gräßlich gute Nacht wünscht“ u. s. f.

[7]) Drängt sich doch sogar das rein menschliche Empfinden in den berühmten Worten der Lady hindurch:

„Hätt' er nicht
Geglichen meinem Vater, wie er schlief,
So hätt' ich's selbst gethan.“

[8]) Wir meinen die ganze Stelle nach der Wiederkehr der Lady Macbeth von den Worten an:

„Meine Hände
Sind blutig wie die deinen“ u. s. f.

V.

Falstaff
in Heinrich IV.

So viel Sir John Falstaff auch bewundert worden ist, und fortwährend bewundert wird, so wenig sind doch bis jetzt die Elemente dieser einzigen Persönlichkeit in das Bewußtsein gefaßt und der Zauber, den diese Gestalt ausübt, völlig befriedigend in seinem letzten Grunde erklärt worden. So derb sinnlich und in die Materie versenkt Falstaff auch ist, so sehr ist er doch zugleich ein idealer Character, das Geschöpf einer freien, dichterischen Anschauung, eben so weit über jede Portraitähnlichkeit erhaben, als über das nur Phantastische, sondern durch und durch ein Geschöpf der wirklichen Welt. Wenn ihn Schlegel den unterhaltendsten und angenehmsten Taugenichts nennt, der je geschildert worden ist, und indem er Falstaff's Genußsüchtigkeit in jeder Art, die niedrigen Eigenschaften seiner Feigheit, seiner Prahlhaftigkeit, seiner Lügenhaftigkeit heraushebt, die Abwesenheit jeglicher Tücke gegen Andere als das moralisch Versöhnende bezeichnet, so reicht eine solche Betrachtung für Falstaff durchaus nicht aus.[1]) Falstaff muß aus einem Principe begriffen werden. Die erste Forderung für seine Erkenntniß ist, den moralischen Gesichtspunkt völlig fern zu halten, denn er ist für Falstaff durchaus unzureichend. Sagt man, daß der Reiz Falstaff's, den er uns erweckt, darauf beruht, daß er, trotz aller Selbstsucht und Genußsucht, doch nie wesentliche Verhältnisse in Gefahr bringt, daß wir bei ihm niemals für den Umsturz sittlicher Mächte, weder des Staates, noch der Familie, zu zittern haben, daß wir uns ihm also mit voller Harmlosigkeit hingeben können, so ist dies als eine Thatsache ganz richtig aufgefaßt, aber es ist damit noch gar nicht die eigentliche Wurzel der Lust erkannt, welche Falstaff in uns erregt.[2]) Darauf kommt es aber gerade an. Auch Ulrici, so viel Wahrhaftes er sonst auch über Falstaff sagt, wird doch auch in dieser Characterauffassung noch zu sehr von dem nur moralischen Maaßstab beherrscht, der ihn hindert, den Falstaff mit voller Freiheit zu reproduciren; denn er will ihn gewissermaßen sittlich retten, er

will uns die Ueberzeugung aufdringen, daß Falstaff nicht schlechthin böse sei, indem er ja das Böse nicht um des Bösen willen, sondern nur als Mittel zur Erlangung dessen wolle, was ihm Leben und Glückseligkeit heiße. Aber er giebt ihm damit doch immer nur einen sehr dürftigen sittlichen Kern, der auch durch die Bemerkung noch nicht bedeutender wird, daß das Niederträchtige von ihm entfernt, ja daß sogar ein schwacher Schein wirklichen Adels in ihm sei, der sich theils in seiner Ueberlegenheit über Andere, selbst relativ bessere Thoren und Schwächlinge zeige, theils, und noch mehr, wenn man ihn mit seiner sauberen Umgebung, Bardolph, Nym, Pistol u. s. f., zusammenhalte und dazu sich die bedeutsame Erzählung von seinem Tode vergegenwärtige.[3]) Falstaff's ganze Individualität zersprengt den beschränkten Rahmen eines solchen beschränkten Maaßstabes, wobei doch immer nur die Abwesenheit der Nichtswürdigkeit und der schwache Schein einer edlen Natur als einzige Rechtfertigung übrig bleiben. Unmöglich kann darin das Anziehende dieser Persönlichkeit liegen, denn es drängt sich doch dabei unwillkührlich die Reflexion auf, daß, wenn auf dieser geringen Dosis von sittlicher Kraft, so zu sagen, auf diesem Bodensatz des Gewissens, das Versöhnende dieser Persönlichkeit für uns beruhen solle, es doch unbegreiflich erscheint, wie Falstaff uns gerade in denjenigen Situationen am meisten ergötzt und die ungeschmälertste Heiterkeit über uns verbreitet, wo er, nur vom moralischen Standpunkte aus betrachtet, am weitesten entfernt ist, den Gedanken an einen edlen Kern in uns aufkommen zu lassen. Machen wir uns daher bei der Anschauung dieses wunderbaren Characters ein für allemal von jeder moralischen Betrachtung los, und geben von dieser Seite her den Versuch einer Rechtfertigung dieser Individualität auf.

Falstaff ist eine hochkomische Figur. Darüber sind Alle einig. Aber ist er eine komische Figur nur für Andere, oder auch für sich selbst? Ist er in Verkehrtheiten, Thorheiten, Schwächen und Gebrechlichkeiten versenkt, so daß sich dieselben nur durch den objectiven Prozeß der Verhältnisse herauskehren, und das komische Individuum dadurch in seiner Verkehrtheit vernichtigen, oder vollzieht er selbst in sich den Prozeß über seine eignen Schwächen und seine menschlichen Gebrechen? Falstaff, dies tritt auf den ersten Blick hervor, ist durchaus keine bloß objectiv komische Figur. Als solche könnte er nimmermehr über seine Umgebungen die Ueberlegenheit ausüben, welche er, trotz aller Streiche, die ihm gespielt werden, doch immer behauptet. Nicht die Verhältnisse und Conflicte bringen erst Falstaff's komische Natur an das Licht, sondern er bringt mit dem vollsten Bewußtsein von Anfang an den ganzen Umfang seiner sinnlichen Lust und alle seine Untugenden, durch welche er sich den Genuß der sinnlichen Behaglichkeit theils steigern, theils erhalten und schützen will, in's Gefecht und führt dadurch die komischen Situationen mit Freiheit herbei. Falstaff verläugnet sich namentlich keinen Augenblick als einen ganz dem sinnlichen Behagen Hingegebenen,

er will dies nicht künstlich verhüllen und besser scheinen, als er ist. Aber damit sind wir immer erst in der Vorhalle seiner Natur. Die Selbstparodie seiner eignen Sinneslust reicht für die Auffassung seines Lebensprincips noch nicht aus. Falstaff's innerste Natur geht vielmehr auf die Auflösung alles Ernstes des Lebens, aller Leidenschaft, aller Affecte, welche den Menschen unter ihre Herrschaft bringen, ihn beschränken und ihm die volle Freiheit des Gemüths rauben. Der Ernst des Lebens fordert eine Vertiefung in den Inhalt des Lebens; der Ernst concentrirt den Menschen auf einen bestimmten und daher nothwendig beschränkten Inhalt und Zweck, der sein Wohl und Wehe ausmacht. Wer den Ernst des Lebens anerkennt, und wer das Leben ernst nimmt, der wirft sich mit der vollen Energie seiner Seele in den Gehalt des Lebens, der empfindet das Gewicht und die Bedeutung desselben, der setzt Alles an die Durchführung Dessen, was ihm als wesentlich gilt, der gräbt sich in bestimmte Zwecke, welche ihn beseelen. Der höchste Ernst des Lebens bedingt auch die unbedingte Hingebung des ganzen Menschen an Das, was er für das Substanzielle erkannt hat, und von dessen Existenz seine Seligkeit abhängt. Darauf beruht auch alles tragische Pathos; denn durch dasselbe schließt sich der Mensch mit einem bestimmten Inhalt so zusammen, daß er sich davon untrennbar empfindet und seine ganze Persönlichkeit in denselben hineinlegt. Jedes tragische Pathos ist daher wesentlich exclusiv, es zieht das Gemüth auf einen einzigen Punkt zusammen, in welchem es seine ganze Stärke sammelt.

Den abstrakten Gegensatz des Gesagten bildet Falstaff's Lebensprincip. Er ist die Ironie über jede den Menschen wahrhaft ergreifende Bestimmtheit, über jeden Ernst, der ihn beherrscht, über jede Leidenschaft und jeden Affect, welche die menschliche Brust erschüttern. Falstaff schwebt mithin auflösend über jedes besondere Interesse, welches für den Menschen einen exclusiven Werth hat und sein Inneres in eine wirkliche Spannung versetzt. Falstaff ist daher der natürliche Feind aller idealen Interessen und Leidenschaften, denn sie rauben zugleich dem Gemüth die Behaglichkeit und beeinträchtigen natürlich eben, weil sie den Menschen concentriren, die unbeschränkte Freiheit der Seele. Derselbe parodirt also eben so entschieden die idealen Empfindungen und Affecte, welche den Menschen in Schwung setzen, als das Handeln, durch welches sich der Mensch für seinen Zweck sogar in Gefahr bringt, und ist aus diesem Grunde der Verspotter aller sittlichen Interessen und Verhältnisse, weil sie die Hingebung des Menschen fordern, weil sie ihn mithin der Herrschaft wesentlicher Mächte unterthan machen. Ruhm, Ehre, Heldenmuth, Gemeinsinn, dies Alles sind daher Mächte, welche Falstaff vermittelst seines Humors vernichtet, weil sie ihm jenes selige Behagen, jene schrankenlose Freiheit des Gemüths aufheben, worin ihm der Werth des Lebens beruht. Aber Falstaff, könnte man sagen, erheuchelt doch Tugenden, er erheuchelt die Tapferkeit, den Heldenmuth, die Ehrenhaftigkeit

u. s. f., daher seine in's Ungemessene gehende Prahlhaftigkeit, seine gigantischen Lügen, welche alle den Zweck haben, sich in den Augen Anderer auch einen Antheil an gewissen Tugenden zu vindiciren, welche die öffentliche Meinung besonders hochstellt und in denen sich vornehmlich unsere ideale Natur offenbart. Aber selbst in diesem Streben, sich mit den Tugenden der Wahrheitsliebe, des Heldenmuthes, der Mäßigkeit u. s. f. zu schmücken, das Falstaff allerdings stets an den Tag legt, darf man nimmermehr das prosaische und ernsthafte Streben erblicken, die Anderen von der Wahrheit seiner Lauterkeit, seiner Ehrenhaftigkeit, seiner Tapferkeit wirklich zu überzeugen. Falstaff fiele mit einem solchen ernsthaften Trachten ganz aus seiner Rolle, ja er würde uns sogar ziemlich beschränkt erscheinen, wenn er wirklich der Meinung wäre, durch die Wendungen seiner grandiosen Lügen und seiner Prahlhaftigkeit, wie er sie bei jeder Gelegenheit entwickelt, die Zuhörer von der Wahrheit seiner Aussagen zu überzeugen. Mit solcher Vorstellung der nackten Erheuchelung menschlicher Tugenden verrückt man das Bild Fallstaff's völlig und degradirt ihn zu einem prosaischen und selbst ungeschickten Prahler, der nicht einmal so viel Geist hat, über den Widerspruch seiner Mittel zu seinen Zwecken ein sicheres Bewußtsein zu haben. Die Einheit dieses Characters liegt vielmehr darin, daß Falstaff auch in denjenigen Wendungen, durch welche er etwa seinen Heldenmuth und seinen ritterlichen Sinn in ein helles Licht zu stellen versucht, sich zugleich durch die Kraft seines Humors über ein solches Streben, Anderen die Ueberzeugung seiner ritterlichen Tugenden wirklich aufzudringen, erhaben zeigt und den Ernst solchen Beginnens ununterbrochen selbst auflöst. So parodirt Falstaff in allen seinen mannigfaltigen Erzählungen und in dem Reichthum seiner prahlhaften Aeußerungen und Wendungen zugleich sich selbst in dem Sinne, daß er den Ernst eines solchen Strebens, für großsinnig, treu, todesmuthig zu gelten, selbst wieder auflöst und dadurch zugleich die Meinung der Welt, welche auf solche Eigenschaften ein Gewicht legt, und nach ihnen ihre Anerkennung des Subjects abmißt, parodirt.[4]) Auch hier bleibt er seinem Lebensprincip völlig treu, jeden ausschließenden, das Herzblut des Menschen in Anspruch nehmenden Inhalt zu verflüchtigen und sich durch seine dialektische Kraft zum Herrn darüber zu machen; auch hier waltet also die Freiheit des Gemüths, für welche jeder Ernst eine Beschränkung, jede Herrschaft idealer Mächte eine Beeinträchtigung des irdischen Behagens ist, und welche sich daher ebensowohl über die Leidenschaften und Affecte, als auch über die Anerkennung ihres Werthes im Bewußtsein der Menschen erhaben weiß. Deswegen trifft Falstaff's, die idealen Mächte auflösender Humor auch ihn selbst als solchen, der sich scheinbar der öffentlichen Meinung beugt, der in der Erheuchelung der Tugenden zwar in die allgemeine Befangenheit der Menschen mit eingeht, der aber durch die Art, wie er sich jene Tugenden aneignet, schon

die Ironie über sein eignes Beginnen und dadurch indirect auch über das Bewußtsein der Welt ausspricht.[5])

Für die Natur Falstaff's giebt es gar keine Macht und keine Persönlichkeit, welche ihm wirklich imponirte und ihn aus der Fassung zu bringen vermöchte, denn er weiß sich durch die Freiheit seines Humors, mit welchem er sich einem jeden Inhalt gegenüber empfindet, auch von jedem überwältigenden Eindruck unabhängig. Falstaff ist daher auch niemals fassungslos, weil ein solcher Zustand immer eine Unfreiheit der Seele voraussetzt, indem er durch die Einwirkung einer Macht hervorgebracht wird, der wir nichts mehr in uns entgegenzustellen haben. Falstaff giebt uns daher die Gewißheit, daß er auch in den Momenten, welche seine ganze Existenz gefährden, dennoch in seinem unversiegbaren Humor ein immer fertiges Rüstzeug des Widerstandes hat, durch welches er sich selbst über jede Katastrophe siegreich erhebt.

Für Falstaff's Natur kann es gewiß Nichts geben, das, von seinem Standpunkte das Leben anzusehen, seinem Gemüthe mehr die Ruhe und Freiheit zu entreißen vermöchte, als wenn ihn die Gefahr des Todes hart antritt. Da Falstaff unvermögend ist, sich an eine Idee hinzugeben, da der Gedanke des Ruhms, der Ehre von ihm als Phantom gründlich verspottet wird, da der Tod nach seinem Bewußtsein Alles aufhebt, um dessentwillen es sich allenfalls zu leben verlohnte, so muß der Gedanke, so nah an diesem Abgrunde zu stehen, wie jedes andere Menschenkind dem Zufall der Schlacht zu erliegen, ihm nothwendig das Entsetzlichste sein. Und dennoch sehen wir ihn, selbst in dieser Krisis, durch die Kraft seines Humors die Todesangst hinwegspotten und die unendliche Freiheit seines Gemüths bewähren, in der Art, wie er zuerst dem vom Kampfe erhitzten, nach ritterlichen Thaten dürstenden Prinzen auf dem Schlachtfelde begegnet, dessen ideales Pathos er parodirt, dann dem gewaltigen Schatten Douglas' gegenüber die Maske des Gefallenen annimmt, endlich in dem folgenden Monologe alles Heldenthum und allen Glanz ritterlicher Tapferkeit mit unerschöpflicher Lust verspottet.[6]) Was diesen Scenen eine so unvergänglich komische Kraft sichert, ist nichts Anderes, als jene auch in dem für Falstaff verhängnißvollsten Augenblicke dennoch bewahrte Freiheit des Humors, der gegenüber Nichts Stand zu halten und eine wirklich imponirende Stellung zu behaupten vermag. Diese formelle Freiheit des Gemüths, welche Falstaff hier, im Einklang mit seiner ganzen Persönlichkeit, an den Tag legt, läßt daher in uns ein ernsthaftes Mißfallen oder gar eine moralische Indignation über die Feigheit und Ehrlosigkeit unseres Helden gar nicht aufkommen; ja wir fühlen uns mit ihm in diesem Augenblicke in die Region jenes schrankenlosen Humors getragen, der sich aus der Negativität jedes substanziellen Inhalts und jedes idealen Pathos zu immer neuer Stärke sammelt und in unversiegbarer Freiheit erhebt. Nur insofern diese Freiheit der Seele, welche sich

zum Herrn und Meister über jedes besondere Pathos macht und es durch den Humor auflöst, die absolute Grundlage Falstaff's ist, empfinden wir auch in einem Augenblicke ein ungetrübtes Wohlgefallen an seiner Erhaltung, wo wir die ritterlichsten Gestalten dem unerbittlichen Tode Preis gegeben erblicken.

Derjenige Moment im Leben Falstaff's, welcher uns den gewaltigsten Umschwung seines Geschickes zeigt, ist seine Verbannung durch den König Heinrich, den früheren Gefährten seiner Lüste, im Augenblicke, wo Falstaff seinem Glücke am nächsten zu sein wähnt. Falstaff vernimmt das strenge Wort des jugendlichen Königs, durch welches derselbe sich feierlich von seinem früheren Wandel lossagt und im Bewußtsein seines erhabenen Berufes mit seiner Vergangenheit bricht. Erschütternder konnte kein Wechsel Sir John Falstaff treffen. Von dem Gipfel froheſter Zuversicht, sich von nun an durch seinen königlichen Freund im Besitz aller Mittel zur Befriedigung jedweder Laune und sinnlichen Lust zu sehen, wird er plötzlich durch den furchtbaren Ernst des Königs aus allen seinen Himmeln gestürzt. Aber die Freiheit seines Humors, durch welchen er sich über jeden Affect, der ihn zu bewältigen droht, hinausschwingt, verläßt ihn auch in diesem Momente nicht. Nicht nur, daß kein Laut der Klage, des Unmuths oder der Erschütterung ihm entschlüpft; er ist unmittelbar nach der strengen Rede des Königs völlig getröstet; er greift auch jetzt zu der unversehrten Waffe seines Humors, und löst durch ihn den tragischen Ernst der Situation für sich auf, indem er den König als solchen bezeichnet, der nur eine Maske angenommen habe, um sich vor der Welt das Ansehen zu geben, der ihn aber alsbald zu sich bescheiden werde. Es wäre eine sehr prosaische Auffassung, wenn man sich Falstaff hier wirklich in solchem Wahn befangen vorstellen wollte. Falstaff ist klug genug, um den Ernst des Königs und der ganzen Situation richtig aufzufassen; aber er ist innerlich frei genug, um sich auch dadurch nicht in seiner Heiterkeit beeinträchtigen zu lassen. Es ist dies vielmehr der Gipfel und die höchste Bewährung seines Humors, der auch in diesen, seine Existenz entscheidenden Momenten Stich hält. Darum schließt er auch damit ab, und hinterläßt uns das volle, ungetrübte Bild dieser unbezwingbaren Freiheit des Gemüths. Wie wenig die Auffassung, nach welcher Falstaff aus der Hoffnung auf eine baldige Umkehr des Königs einen Trost für seine Verbannung schöpfe, mit dem Lebensprincip Falstaff's und mit dem Ton der ganzen Scene übereinstimmt, beweist nichts bündiger, als das Wort, welches derselbe unmittelbar nach der Rede des Königs an den Friedensrichter Schaal richtet: „Herr Schaal," sagt Falstaff, „ich bin euch tausend Pfund schuldig." Was will derselbe damit sagen? Offenbar kehrt er mit diesen Worten seinen Humor gegen den armseligen Friedensrichter, der allein durch die Aussicht auf Falstaff's mächtigen Einfluß sich zu der gedachten Anleihe bequemt hat, und für den natürlich mit diesem Momente aller Nimbus, der

Falstaff bisher umgab, gefallen ist. Falstaff erinnert nun, unmittelbar nach dem strengen Spruch des Königs, den Friedensrichter selbst an jenes Darlehn, und erhebt sich dadurch mit voller Freiheit über die Wendung, welche sein Schicksal erfahren hat, indem er, sich ganz in die Seele seines Borgers versetzend, diesem selbst die tausend Pfund in das Gedächtniß ruft, welche jetzt im Werthe bis auf Null herabgesunken sind. Falstaff erweckt durch diese humoristische Anregung in Schaal die Anschauung des Contrastes, in welchen er sich, gegen seine frühere Stellung, versetzt sieht und stumpft dadurch den Stachel dieser demüthigenden Situation ab, als er zugleich auch die trostlose Stimmung, in welche sich der Friedensrichter Schaal durch diese Wendung des Geschickes plötzlich gebannt sieht, selbst ironisirt, indem nun jede Aussicht auf die Wiedererstattung der tausend Pfund für seinen Gläubiger verschwunden ist. Wer in dieser Erinnerung Falstaff's nur die List des Verstandes sieht, einer Mahnung Schaal's zuvorzukommen, und bei demselben das Gefühl des Vertrauens in Falstaff zu erwecken, beraubt diese Stelle ihres köstlichsten Humors und setzt sie zu einem gemeinen Kunstgriff herab. Wir sehen, im Einklang mit unserer ganzen Auffassung Falstaff's, darin nur einen Zug seiner Freiheit des Humors, der sich auch der härtesten Katastrophe gegenüber noch in ungeschwächter Kraft zu behaupten versteht.[7])

So sinnlich und genußsüchtig Falstaff auch ist, so ist er doch nicht in die Begierde versenkt. Falstaff erscheint auch nach dieser Seite hin durchaus nicht der Sinnlichkeit als Sclave unterworfen. Auch hier schaltet er mit einer gewissen Freiheit, denn er giebt sich dem Sinnengenusse durchaus nicht mit Leidenschaft hin, er schwelgt nicht bis zum Selbstvergessen, er ist daher unfähig, in einem Sinnentaumel unterzugehen; er bringt es vielmehr nur bis zum seligen Behagen, welches dem Geiste noch Raum genug übrig läßt, sich über den Genuß selbst noch zu ergötzen und mit Lüsternheit dem zukünftigen Genusse entgegen zu sehen. Falstaff weiß sehr wohl, daß er, um sich stets genußfähig zu erhalten, sich der Sinnlichkeit nicht blind unterwerfen dürfe. Seine ganze Natur widerstrebt überhaupt, wie wir gezeigt haben, jeder intensiven Hingebung an irgend einen Affect, der ihn völlig zu beherrschen vermöchte. Auch im Genusse schwebt er daher noch über dem Genuß und hat eben so über sich, dem Genießenden, die volle Freiheit des Humors, wie er ihn über alle idealen Empfindungen und Affecte ausübt. Falstaff will eben so wenig in den Augen seiner Umgebung nüchtern und enthaltsam erscheinen, als er sich wirklich einbildet, durch seine prahlhaften Erzählungen für einen Heros zu gelten; er will nicht über seine Genußsucht täuschen, so viel er dieselbe auch durch die verwegensten Versicherungen des Gegentheils vor seinen Umgebungen zu verhüllen scheint. Auch hier parodirt er nur sich selbst und ergötzt sich an dem Humor, durch welchen er den Schein des Ernstes in tausendfachen Wendungen herauszukehren vermag. Immer taucht in der Sphäre des sinnlichen Genusses die Freiheit des

Gemüths, die Herrschaft über den Stoff, als das Princip der Natur Falstaff's, auf.

Nach unserer Entwicklung liegt der Zauber, den Falstaff auf uns ausübt, also wesentlich in dieser formellen Freiheit des Gemüths, welche er in jedem Augenblicke durch die Kraft des Humors bewahrt. Derselbe ist also nicht etwas Accidenzielles, sondern die eigentliche Substanz von Falstaff's Lebensprincip. Das Princip der Negativität jedes bestimmten Pathos, das Hinaussehen über jeden den Menschen einschränkenden Affect erscheint entweder in der Gestalt diabolischer Ironie, oder des Humors. Die erstere löst ebenfalls alles Bestehende auf, weil sie sich gegen alles Seiende kehrt, das sie in Nichts verwandeln will. Dieselbe erfaßt aber in der Auflösung nur das Moment der Negativität des Einzelnen, welches bestimmt ist, unterzugehen, weil es der Gattung nicht entspricht. Die diabolische Ironie, welche in dem Unmuth über jede Existenz, über jede Form geistigen und natürlichen Lebens wurzelt, erfährt aber zugleich stets ihre Ohnmacht, weil sich das Leben in immer neuen Gestalten und Formen wiedererzeugt, und zu immer reiferen Formen entfaltet. [8]) Die diabolische Ironie ist daher von jeder Versöhnung, jedem inneren Frieden fern und wirkt nur als Ausdruck eines absoluten, sich immer erneuernden Zwiespalts auf uns. Sie ist in ihrer vollendeten Gestalt das mephistophelische Bewußtsein. Hier spielt der Humor nur insofern hinein, als sich diese Ironie gegen das wirklich Unhaltbare und Vergängliche richtet, was sich aber doch noch erhalten will; was der Form nach zwar besteht, während der Geist es bereits aufgelöst und vernichtet hat. Also nur insofern sich das mephistophelische Bewußtsein gegen eine Bestimmtheit des Bewußtseins, oder gegen ein Pathos kehrt, was werth ist, aufgehoben zu werden, weil der neue Geist sich schon als der Sieger ankündigt, nur insofern vermag es auch humoristisch aufzutreten, wie z. B. in der bewunderungswürdigen Scene des Mephistopheles mit dem Schüler, in welcher ein zwar noch bestehender, aber schon untergrabener Geist in seiner Beschränktheit aufgezeigt wird. Sobald aber die diabolische Ironie sich gegen das Bestehende, als solches, richtet und in ihm das Recht der Existenz überhaupt bekämpft, muß sie nothwendig alles Humors baar und ledig sein.

Falstaff richtet sich nun durchaus nicht, wie die diabolische Ironie, gegen die Existenz überhaupt, weil dieselbe ihn gar nicht beschränkt, sondern er läßt alle Lebensformen frei gewähren, ohne jedoch in ihnen bindende Mächte für sich anzuerkennen. Darum ist sein Humor versöhnend und er selbst, trotz seiner Lasterhaftigkeit, stets ergötzlich. Aus Fallstaff spricht freilich nicht dasjenige versöhnte humoristische Bewußtsein, welches sich freiwillig in den ganzen Umfang selbst der geringfügigsten Endlichkeiten einläßt, um dieselben durch den Contrast mit der Idee zu vernichten, welches das Unendliche mit den winzigsten Existenzen in Berührung setzt, weil sich auch in

ihnen das ideale Reich abspiegelt, Falstaff ist aber, obwohl ganz in die Elemente des grobsinnlichen Lebens verstrickt, doch wieder durch die Freiheit, mit welcher er sein eignes Bewußtsein behandelt, nicht der Herrschaft derselben, als Knecht unterthan. Darum läßt er, selbst in den Momenten, in welchen er dem Lügengeist und der Lüsternheit verfallen ist, keine sittliche Indignation gegen sich aufkommen, weil er, zwar im Schlamm des Lebens steckend, doch humoristisch mit seinem Bewußtsein spielt.

Freilich löst Falstaff alle idealen Potenzen des Lebens auf, denn sie haben für ihn gar keinen Werth. Alles, was auf dem idealen Grunde der Anerkennung Anderer beruht, wie etwa die ritterliche Ehre, zersetzt er, indem er daran den Maaßstab der endlichen materiellen Zweckmäßigkeit legt, aber er ist in dieser Auflösung zugleich selbst idealistisch, denn er kehrt die Dialektik seines Humors gegen die, so zu sagen, unbefangen und kritiklos von dem Bewußtsein respectirten Mächte, welche den Menschen beherrschen, und entzieht sich, indem er, kraft seines Humors, mit den idealen Potenzen spielt, ihrer Herrschaft. Wer so, wie Falstaff, über das Dogma der Ehre philosophirt, und dasselbe hinwegironisirt, der offenbart im Augenblick seiner zersetzenden Thätigkeit zugleich eine solche formelle Freiheit des Geistes, daß dieselbe jeden Unwillen in uns erstickt, der sich sonst gegen eine so materielle Gesinnung regen müßte.

Indem nun Falstaff mit seinem Humor gegen die gesammten gesellschaftlichen Mächte, welche er vorfindet, Krieg führt, so beweist er auch darin die formelle Geistesfreiheit, welche jede Lebensform seiner Dialektik unterwirft und sie auflöst. Dies geschieht nun bei Falstaff nicht vermittelst eines wirklich kritischen Prozesses, sondern durch seine Handlungen und den Schein des Ernstes, mit welchem er dieselben rechtfertigt. Derselbe parodirt daher die öffentlichen Verhältnisse und Zustände, in welche er versetzt ist, sowohl durch den Witz der Situationen, als durch die humoristische Rechtfertigung seines ganzen Treibens. Falstaff hat mithin, außer der allgemeinen Bedeutung seines humoristischen Bewußtseins, das wir entwickelt haben, noch die concrete Bestimmung, mitsammt seiner komischen Compagnie die geschichtlichen Zustände und Verhältnisse Englands in seiner Zeit zu parodiren. 9)

England ist, nachdem sich Heinrich Bolingbroke, durch die Vereinigung seiner schlauen Klugheit und des Unwillens der Großen über das Regiment des unköniglichen Richard, der Krone bemächtigt hat, in einen Zustand innerer Schwäche und Haltungslosigkeit übergegangen. Gegen Heinrich IV. reagiren die in ihren Erwartungen getäuschten, selbstsüchtigen Großen, welche im Könige nur ihr Geschöpf erblicken, gegen das sie ihre Ansprüche mit Gewalt durchzusetzen hoffen. Das ganze Gemeinwesen ist in sich gespalten und bietet nur das Interesse eines Kampfes dar, in welchem die Klugheit des Königs über die Einheitlosigkeit seiner vielköpfigen Gegner und die besonnene Tapferkeit des Prinzen Heinrich über die wilde Kühnheit Heinrich

Percy's siegt. Auf keiner der beiden Seiten ist indessen ein eigentlich sittlicher Gehalt und ein substanzielles Interesse. Nur in dem Siege des Prinzen Heinrich, welcher uns den selbstbewußten Helden ankündigt, sehen wir die Verheißung einer Wiederbelebung nationaler Interessen. In der Gegenwart aber arbeiten sich die Parteien in einem Kampfe von List und Gewalt gegen einander ab, ohne daß auf irgend einer Seite eine eigentlich sittliche Idee zur Geltung kommt. Insofern aber die Einheit des Staates die Bedingung nationaler Kraftentwicklung ist, so ist auch der Sieg Heinrich's IV., der zunächst nur für die Befestigung seiner usurpirten Gewalt kämpft, über die selbstsüchtigen Großen ein berechtigter, weil er wenigstens den Grund zur Befestigung der inneren Ordnung und der Energie nach Außen legt. Erst mit der Thronbesteigung Heinrich's V. kommt wieder ein höheres Interesse in die Geschichte, denn er sammelt die Kraft der Nation zu einem glorreichen Kampfe gegen Frankreich und haucht ihr wieder Liebe für gemeinsame Interessen ein.

Bei einem solchen Zustande des Gemeinwesens, wie England unter Heinrich IV. zeigt, liegt nun das Recht Falstaff's und seiner Umgebung darin, diese gegebenen Verhältnisse durch ihr Treiben gründlich zu parodiren. Indem der Staat überhaupt das Bild eines in Partikularitäten sich zersplitternden Gemeinwesens darbietet, erscheint auch Sir John Falstaff mit den Seinen gleichsam wie ein Staat im Staate, der, unbekümmert um irgend eine Autorität, sich ganz nach seiner Willkühr in Bewegung setzt. Falstaff parodirt also durch sein Treiben die Abwesenheit jeder sittlichen Autorität im Staate, das mit dem Scheine der Idealität umgebene Ritterthum, den kläglichen Rechtszustand, den unsittlichen Inhalt der Parteikämpfe, die Selbstsucht der Großen, wie die davon unzertrennliche Falschheit und Unzuverlässigkeit im Lebensverkehr. Falstaff löst mithin durch die parodirende Macht seines Humors die gesammten Zustände des damaligen öffentlichen Lebens auf und zeigt uns, gleichsam in der umgekehrten Handschrift, die Wahrheit der geschichtlichen Verhältnisse seines Vaterlandes. Es versteht sich, daß Falstaff diese Zustände des Gemeinwesens nicht selbstbewußt parodirt; dazu gehörte, daß er selbst von einer sittlichen Idee getragen würde, aber die ganze Ausbreitung Falstaff's und seine Verflechtung mit dem ernsten Theil des Dramas ist nur unter der Bedingung eines so gearteten Gemeinwesens dichterisch zulässig. Darin ist auch die künstlerische Weisheit begründet, welche Falstaff mit dem Augenblicke der Thronbesteigung Heinrich's V. von dem Schauplatz abtreten läßt; denn mit dem Momente, wo die nationalen Interessen einen Aufschwung nehmen und sittliche Gewalten sich wieder regen, hat die Gestalt Falstaff's keine Stelle mehr, welche jede Autorität, welcher Art sie auch sein mag, auflöst, und sich nur in der unerschöpflichen Verspottung jedes ernsten Lebenszweckes genießt. Hier würde Falstaff eben so störend sein, als er in Heinrich IV. ergötzend wirkt.

Demnach erscheinen alle Situationen Falstaff's in Heinrich IV. als Parodieen der öffentlichen Zustände. Die Beraubung der reisenden Kaufleute, die maaßlose Prahlhaftigkeit Falstaff's in seinen im Namen des Königs und dann des Prinzen gehaltenen Reden, sein Feldzug gegen die Rebellen, seine angenommene Maske auf dem Schlachtfelde, und im zweiten Theile die Abfertigung des Oberrichters, die Werbung der Rekruten, die Behandlung der beiden Friedensrichter, alles dies zusammengenommen bildet zugleich eine Gallerie von Parodieen, wodurch das nur mit dem Schein von Idealität verbrämte, Ordnung und Sicherheit gefährdende Treiben des Ritterstandes mit seinem hohlen Pathos, die Gravität des Königs ohne ächte, innere Würde, das mangelnde sittliche Interesse in dem Kampfe der Parteien, der traurige Rechtszustand und die überall hervortretende Selbstsucht allseitig verspottet werden. Erst die Durchdringung beider von uns entwickelten Momente, die jede ideale Potenz des Lebens verspottende, aber mitten in der Benutzung aller möglichen unsittlichen Hebel sich selbst parodirende Freiheit des Humors und die komische Auflösung der von substanziellem Interesse entblößten Zustände Englands unter Heinrich IV. erklärt die poetische Berechtigung und den absoluten Grund des unerschöpflichen Genusses, welchen Sir John Falstaff für alle Zeiten gewährt, vollständig.

Eine das Bild dieser Inkarnation des Humors ganz reproducirende Darstellung gehört zu den größten Aufgaben der Schauspielkunst,[10]) denn es wird dazu eine wahrhaft ursprüngliche Kraft humoristischer Anschauung gefordert und eine unbedingte Herrschaft über jene unlehrbaren Accente, welche das Bild des genußsüchtigsten und zugleich witzigsten, alle Idealitäten parodirenden und durch den unerschöpflichen Reichthum seines Humors sich aus jedem Conflict siegreich erhebenden Menschen abspiegeln. Die Wohlbeleibtheit des stattlichen Mannes, sein nur auf sinnliches Behagen gerichtetes Trachten, seine jeden Affect als eine Beeinträchtigung des Lebensgenusses verschmähende heitere Ruhe sollen uns bei seinem Anblick stets in die behaglichste Stimmung versetzen, wie der Reichthum seines Witzes und die unversiegbare Erfindungskraft seines Humors uns mit der Zuversicht zu dem genialen Ritter erfüllen müssen, daß er sich durch den Humor auch der gefährlichsten Lage gewachsen fühlt. Die Versalität seines Geistes, nie verlegen um einen, jeden bedrohlichen Ernst auflösenden Einfall, soll uns in dem in die Materie Versenkten zugleich Denjenigen versinnlichen, welcher sich durch den Humor stets siegreich über sie erhebt, und sich gleichwohl nie dazu versteht, dem Geiste irgend ein Zugeständniß seines Werthes vor dem materiellen Genusse zu machen.

Anmerkungen zu Falstaff.

[1]) A. W. v. Schlegel giebt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur III., S. 196 und 197 folgende Schilderung Falstaff's: „Falstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüstern und lüderlich, übermäßig wohlbeleibt und dabei immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und dabei wenig gewissenhaft in der Wahl der Mittel, um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hinter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgniß für ihn selbst ohne alle Beimischung von Tücke gegen Andere ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes." Und weiter unten fügt Schlegel noch hinzu: „Er ist überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhältnisse zu Anderen und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet." So beredt auch diese Schilderung von der Summe der Eigenschaften Falstaff's ist, so wenig befriedigenden Aufschluß giebt sie doch über die poetische Berechtigung dieser Individualität und über den letzten Grund ihrer Lebensbewegung.

[2]) Das im Text Gesagte spricht eigentlich nur die negative Bedingung aus, unter welcher eine Gestalt komisch wirken kann. Sobald unser moralisches Bewußtsein verletzt wird, wir uns überhaupt durch eine Individualität in die Sorge und Unruhe versetzt fühlen, daß durch dieselbe sittliche Verhältnisse zerstört, oder edle Naturen in Unglück gestürzt und dem Untergange entgegengeführt werden, so hat dieselbe aufgehört, eine komische Figur für uns zu sein; denn unsere freie Lust an dem Lächerlichen ist gefährdet, sobald es mit dem Interesse des sittlichen Menschen in Conflict kommt. Diese Bedingung der komischen Wirkung faßt Aristoteles in der Poetik Cap. 5 schon sehr schön auf, wenn er sagt: „Die Komödie ist Darstellung des Schlechteren, aber freilich nicht in seiner sittlichen Verwerflichkeit, sondern des Häßlichen (d. h. offenbar des mit der Idee Contrastirenden), wovon das Lächerliche nur ein Theil ist, denn das Lächerliche ist ein Fehler und eine moralische Häßlichkeit, ohne jedoch weder ein schmerzliches Gefühl zu erregen, noch Verderben zu bereiten." Mit dieser Bedingung aller komischen Wirkung ist aber, wie einleuchtet, das Wesen einer komischen Figur noch gar nicht erfaßt.

[3]) Ulrici über Shakespeare's dramatische Kunst S. 353 und 354: „Falstaff ist nicht schlechthin böse, denn er will ja das Böse nicht um des Bösen willen, sondern nur als Mittel zur Erlangung dessen, was ihm Leben und Glückseligkeit heißt." „Allein Falstaff liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte und Niederträchtige, es ist sogar ein edler Kern in ihm, ein schmaler und schwacher Schein wirklichen Adels, der ihn, wie alle Shakespeare'schen Hauptfiguren umgiebt — sie stammen ja alle vom Ebenbilde Gottes ab." Endlich: „Wir würden uns an einem solchen Fettklumpen von Fleischeslust, Sinnlichkeit und Genußsucht trotz alles Witzes und Humors nicht ergötzen können, wenn nicht ein leises Gefühl jenen edleren Kern und den, wenn auch vorüberfliegenden, mehr unbewußten Kampf seines besseren Selbst mit seiner Schwachheit uns stets vorhielte." Vergl. S. 355, wo Ulrici als Grund unseres Ergötzens an Falstaff Aehnliches angiebt: „Wir ergötzen uns an ihm, theils weil wir sehen, wie, objectiv genommen, alle diese Schwäche

und Verkehrtheit, trotz alles hülfreichen Scharfsinns, sich selbst überall aufhebt und zuletzt doch das Gute und Rechte geschieht, theils weil wir fühlen, daß dieses Uebermaaß der Sinnlichkeit und Fleischlichkeit doch den inneren, edleren Kern und das bessere Bewußtsein nicht ganz austilgen konnten." Man sieht aus allen diesen Stellen, wie es immer der moralische Gesichtspunkt und das sittliche Interesse sein sollen, welche unser Ergötzen an dieser komischen Figur motiviren.

[4]) Wir können uns daher, wie aus unserer Darstellung hervorgeht, auch hier mit Ulrici's Auffassung nicht einigen, welcher viel zu sehr den Ernst des Scheins und den prosaischen Zweck, für besser zu gelten, als er wirklich ist, bei Falstaff festhält, indem er S. 352 sagt: „Gleichwohl weiß Falstaff recht gut, daß er gewisse Tugenden, wie Tapferkeit, Gutmüthigkeit, Redlichkeit, und vor Allem auch Ehre und Ansehen zu besitzen **scheinen** muß; denn ohne diesen Schein kann er nun einmal sich und sein Leben nicht halten. Auch hier muß also neben überschwenglicher Unverschämtheit sein Witz und Scharfsinn zu helfen suchen." Wäre es wirklich Falstaff's Zweck, den baaren Glauben an seine Tugenden zu erwecken, so müßten wir uns über nichts mehr wundern, als über den Mangel an Scharfsinn und Erfindungskraft, der ihn zu solchen Wendungen seine Zuflucht nehmen läßt, welche die Unwahrheit so klar an der Stirne tragen und auf nichts weniger rechnen dürfen, als gläubige Zuhörer zu finden. Wenn auch Falstaff einzelnen schaalen Gesellen und Thoren, wie etwa den beiden Friedensrichtern gegenüber, mit solchen Waffen den Schein der Redlichkeit, Tapferkeit u. s. f. zu erwecken vermöchte, so würde dies doch für seine Umgebung, namentlich für den geistreichen Prinzen Heinrich, unmöglich sein. Aber gerade diesem gegenüber läßt er die Funken seines Witzes und seiner komischen Erfindungskraft am meisten leuchten; hier erscheint er gerade in seinen Wendungen am unbekümmertsten um ihre Glaubhaftigkeit, weil er nie eigentlich darauf ausgeht, an seine Tugend glauben zu machen. Den schaalen Leuten gegenüber ist er am wenigsten reich an Prahlereien, um für bieder, wahrhaft und heldenmüthig gehalten zu werden, weil es ihm bei diesen am wenigsten lohnt, eine solche Fülle von Humor spielen zu lassen, während er sich gerade durch den Geist des Prinzen am meisten gestachelt fühlt, humoristisch mit sich selbst und dem Schein seiner Tugenden zu spielen.

[5]) Man darf daher diese Selbstparodie Falstaff's in seinen Erzählungen und einzelnen Aeußerungen nicht so fassen, als ob, wie Ulrici meint, S. 355, seine Ironie und Selbstpersiflage aus seinem ihn nie ganz verlassenden Bewußtsein über sich selbst, über seine sittliche Schwäche und Verkehrtheit stammten. Auch dadurch wird ihm ein moralisches Bewußtsein geliehen, welches ihm gar nicht beiwohnt, und welches, wenn es wirklich lebendig in ihm wäre, seine komische Wirkung beeinträchtigen würde. Falstaff würde dann durch die Selbstironie, in welche er abirrte, gewissermaßen nur überrascht, denn sie wäre ja nur der Ausdruck seines besseren Bewußtseins und der Erkenntniß seiner Blöße. Falstaff aber ist nie freier, selbstbewußter, heiterer, als gerade in den Momenten seiner Selbstparodie, d. h. in den humoristischen Anstrengungen, für sittlich, ritterlich u. s. f. zu gelten, und wirkt dadurch auch mit so unversiegbarer Heiterkeit auf uns zurück.

Man vergegenwärtige sich nur einmal die Aeußerungen Falstaff's, in welchen sich seine kolossale Ruhmredigkeit besonders hervorthut, und man wird sogleich zugeben, daß unsere Lust daran gerade auf der im Momente der Aeußerung auch schon vollzogenen Parodie des Ernstes liegt. Die nackte Unverschämtheit, welche darauf ausgeht, Andere wirklich von der Wahrheit einer Lüge zu überzeugen, kann nie wahrhaft komisch wirken. Wenn Falstaff auf den Trunk schmäht und seine Enthaltsamkeit preist, den Fluch auf alle feigen Memmen herabbeschwört, nichts als Schurkerei findet unter dem sündhaften Menschenvolke, sich einen durch schlechte Gesellschaft Verführten nennt, so ergötzt uns darin wesent-

lich die Kraft des sich selbst parodirenden Humors, der um so schlagender wirkt, je gigantischer die Selbstverherrlichung ist. Darum wirkt das Wort Falstaff's, mit welchem er auf den todten Percy mit großartigem Siegesgefühl zeigt: „Da habt ihr den Percy!" so unwiderstehlich; darum erregt z. B. seine Aeußerung zum gravitätischen Oberrichter, durch welche er mit dem Schein des feierlichsten Ernstes die genialste Selbstparodie vollzieht, eine so unerschöpfliche Heiterkeit, indem er sagt: „Es kann keine gefährliche Affaire aufducken, so werde ich gleich daran gesetzt. Nun, ich kann nicht immer vorhalten: aber es ist beständig der Tick unserer englischen Nation gewesen, wenn sie 'was Gutes haben, es zu gemein zu machen." Falstaff sinkt zum unverschämtesten Tölpel herab, wenn man ihm dabei die ernsthafte Meinung unterschiebt, wirklich Andere von seiner Idealität und seinem sittlichen Geiste überzeugen zu wollen. Wir haben nur die wenigen Stellen angeführt, weil sie genügen, das Gesagte zu bestätigen. Ein für den ächten Humor unverfälschter Sinn wird unsere Auffassung auch augenblicklich in sich selbst reproduciren.

[6]) Diese ganzen Scenen (Akt 5, Scene 3 und 4) sind besonders geeignet, die von uns entwickelte Auffassung Falstaff's schlagend zu bestätigen. Die Selbstkatechisation der Ehre (Akt 5, Scene 1) bildet die eigentliche Basis der folgenden Auftritte. In diesem Monologe löst Falstaff zuerst die Ehre als eine ideale Macht durch seine Dialektik komisch auf und parodirt so im Voraus die Thaten ritterlicher Tapferkeit, welche der Kampf an das Licht ziehen wird. Zugleich vernehmen wir dadurch sein humoristisches Bewußtsein über seine eigne Theilnahme am Kampfe, welches die Praxis darauf so ergötzlich bestätigt. Der Humor der Situation folgt der theoretischen Verspottung der Ehre. Nun beginnt die Hitze des Kampfes, der Wurf um Leben und Tod. Falstaff erscheint; an dem gefallenen Sir Walter Blunt wird ihm die Wahrheit seiner Dialektik der Ehre zunächst gegenständlich. Falstaff ist jetzt, wie in den folgenden Auftritten, von einer Ataraxie der Seele erfüllt, welche uns mit seiner Verspottung der idealen Mächte, der Ehre und des Ruhms versöhnt. Er verharrt, von der Leidenschaft des Kampfes umgeben, in seiner humoristischen Stimmung, welche sich, dem vom Kampfe erhitzten Prinzen Heinrich gegenüber, in jenen Blitzen des Humors geltend macht, durch welche er, in dem Schein heroischer Thatenlust, den er herauskehrt, denselben in einem Athem auch wieder parodirt. Oder sollte es Jemand wirklich für das ernsthafte Bewußtsein Falstaff's nehmen, den Prinzen von seinem Thatendurst durch die Aeußerung überzeugen zu wollen: „Nun, bei Gott, Heinz, wenn Percy noch am Leben ist, so kriegst du mein Schwert nicht; aber mein Pistol, wenn du willst." Die unendlich komische Kraft liegt allein in der von Falstaff selbstbewußt vollzogenen Auflösung des Scheins der eignen Ritterlichkeit. Die Spitze der humoristischen Lebensanschauung bildet aber sein Monolog, unmittelbar nachdem er die Maske des Todten angenommen, um sich vor Douglas' Schwert zu schützen; denn in diesem Selbstgespräch befreit sich Falstaff von der Schmach der Feigheit durch die humoristische Selbstverspottung der ganzen Situation. Daß aber Falstaff nicht einen Augenblick von dem nackten Gefühl der Angst überrascht wird, sondern sich durch den Humor eigentlich zum Herrn über seine gefährliche Lage macht, dies ist der tiefste Grund unserer freien, durch nichts getrübten Lust und Heiterkeit, mit welcher wir uns dem Spötter der Ehre und alles Heldenthums hingeben. Träte uns nicht in dieser auflösenden Kraft des Humors zugleich die Freiheit des Gemüths entgegen, welche keine Situation zu beeinträchtigen vermag, so würde unser sittliches Bewußtsein sich immer mißbilligend hervordrängen. Jeder gesunde Leser und Zuschauer erfährt diese Stimmung in sich, welche wir uns in ihrer letzten Wurzel begreiflich zu machen versucht haben.

[7]) Es ist von manchen Kunstrichtern des Königs schroffe, gewaltsame Auflösung seines Verhältnisses zu Falstaff hart und unbillig gefunden worden. Hazlitt, Fr. Horn

u. A. haben diese plötzliche Vernichtung Falstaff's, des früheren Gefährten der Lüste des Königs, als Ausdruck einer Gemüthshärte bezeichnet. Ulrici a. a. O. S. 409 giebt zu, daß uns der arme Ritter mit seinem plötzlich zerstörten Paradiese einiges Mitleid errege, und sucht nur aus der Lage des Königs den gewaltsamen Bruch mit dem gottlosen Gefährten seiner Jugend zu rechtfertigen. Damit ist die Situation aber nicht verrückt und nicht begriffen. Daß der König von seinem Standpunkt aus nicht anders handeln kann, ist gewiß richtig; er muß öffentlich mit seiner Vergangenheit brechen; aber die Härte und Schroffheit gegen Falstaff wird für diesen nur ein Mittel, sich auch jetzt in seinem unversiegbaren Humor zu bewähren. Falstaff zeigt in dieser, wie in den Schlachtscenen des ersten Aktes, daß der Humor bei ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist, der auch in den Krisen seines Lebens aushält. Wir kommen daher auch in dieser Schlußscene gar nicht zur Empfindung des Mitleids, weil Falstaff durch die Selbstparodie der ganzen Situation uns sogleich darüber hinweghebt und in die Region der Heiterkeit versetzt. Wenn die Stimmung des Mitleids mit Falstaff das Resultat dieser Scene wäre, so hätte der Dichter, zum Theil wenigstens, sein eignes Bild zerstört, welches uns bis jetzt stets mit der ungetrübtesten Heiterkeit erfüllt hat. Unmöglich kann der Dichter diese Gestalt mit einer Verstimmung von uns scheiden lassen; dies wäre aber der Fall, wenn diese Verurtheilung Falstaff's uns wirklich zum Mitleiden mit dem Helden des Humors stimmte. Dies wäre aber nur möglich unter der Bedingung, daß Falstaff seine Verbannung selbst mit schmerzlicher Empfindung vernähme, wenn wir ihn selbst aus seinem Gleichgewicht geworfen sähen. Aber er selbst löst mit den ersten Worten nach des Königs Rede: „Herr Schaal, ich bin euch tausend Pfund schuldig," den Ernst der ganzen Situation auf und befreit sich augenblicklich von der Schwere des auf ihm lastenden Verbannungsspruchs. Seine Selbstbefreiung stellt aber zugleich auch die für den Augenblick gestörte Heiterkeit in dem Hörer her. Shakespeare will uns gerade in dem verhängnißvollsten Momente den Triumph des Falstaff'schen Humors zeigen und offenbart darin den außerordentlichsten Takt für die innere Abrundung des Characters.

[8]) Die diabolische Ironie sowohl in ihrem, jede besondere Existenz negirenden Bewußtsein, als in dem davon unzertrennlichen Gefühl der Ohnmacht, welches sie unablässig erfährt, spricht Mephistopheles gleich bestimmt und klar aus. Das erste Moment in den Worten:

„Ich bin der Geist, der stets verneint,
Und das mit Recht: denn Alles, was entsteht,
Ist werth, daß es zu Grunde geht."

Das zweite Moment in dem Bekenntniß der Unvergänglichkeit des Lebens, indem er sagt:

„Wie viele hab' ich schon begraben!
Und immer circulirt ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden!"

[9]) Es muß als ein Verdienst Ulrici's anerkannt werden, auf den Zusammenhang Falstaff's mit den geschichtlichen Verhältnissen seiner Zeit zuerst aufmerksam gemacht und von dieser Seite her die Bedeutung Falstaff's und das Recht seiner Existenz in den beiden Theilen Heinrich's IV. gerechtfertigt zu haben. A. a. O. S. 407 u. s. f. So wenig wir uns mit der allgemeinen Auffassung Ulrici's in Betreff Falstaff's vereinigen konnten, weil derselbe nicht bis zu der letzten Wurzel unseres Wohlgefallens an dieser Gestalt vorgedrungen ist, so sehr müssen wir Ulrici's Ansicht von der concreten Bedeutung Falstaff's zu den geschichtlichen Verhältnissen seiner Zeit theilen.

[10]) Schon in der Kunst der dramatischen Darstellung S. 58 haben wir die Versinnlichung Falstaff's durch L. Devrient, welche in Deutschland zu seiner Zeit eines großen Ansehens genoß, als eine nur theilweise befriedigende erwähnt. Die Blitze des Genies verbargen sich auch hier nicht; in einzelnen Zügen leuchtete auch eine so ursprüngliche komische Kraft hervor, daß wir den genialen Ritter in seiner alles parodirenden Freiheit ganz vor uns sahen. Aber Devrient gab kein Gesammtbild, zog überhaupt den Falstaff viel zu sehr in das grob Sinnliche herab und raubte ihm dadurch den Ausdruck der schrankenlosen, über die Verhältnisse, wie über die Leidenschaften und Affecte, über die idealen Interessen, wie über die rohe Begierde schwebenden Heiterkeit. Devrient griff, was damit zusammenhängt, viel zu sehr zu den sinnlichen Hebeln und zog dadurch nicht selten Falstaff zur Carricatur herunter. Nach dem, was wir über die Darstellung Schröder's gelesen haben, muß dieser große Künstler auch in dieser Rolle eine bewunderungswürdige Kraft ausgeübt haben. Wer sich nicht zur Anschauung des von uns entworfenen Bildes Falstaff's erheben und den letzten Grund des Ergötzens dieser größten komischen Figur aller Zeiten in seiner Seele durchleben, also sich ganz in die Freiheit der Falstaff'schen Weltanschauung versetzen kann, der wird uns nie befriedigen, er mag im Einzelnen auch noch so komisch wirken. Wir haben uns bei dem Character des Falstaff nicht weiter auf eine Durchführung der besonderen Situationen eingelassen, weil uns hier jeder Versuch, durch eine Analyse lehren zu wollen, pedantisch erschien. Demjenigen Künstler, welcher die humoristische Stimmung Falstaff's durchleben kann und jener komischen Accente mächtig ist, welche augenblicklich elektrisch wirken, weil sie uns sogleich von jedem Ernst des Lebens entbinden, fällt die Darstellung der besonderen Situationen ganz von selbst zu; denn sie sind ja wesentlich nur die unerschöpflichen Variationen desselben Themas.

VI.

Othello
in Shakespeare's gleichnamiger Tragödie.

Für die Auffassung und Versinnlichung Othello's stellen sich sogleich zwei Elemente heraus. Da in Othello wesentlich die Eifersucht aus dem Gedanken des verletzten Vertrauens hervorgeht, so hat ihn der Dichter selbst mit der großsinnigsten Offenheit und dem arglosesten Zutrauen gegen die Menschen ausgestattet. Weil er selbst von Falsch, Arglist und Heuchelei absolut entfernt ist, so traut er auch Anderen diese Eigenschaften gar nicht zu. Die Offenheit und Geradheit entspringen aber bei ihm auch aus dem Gefühl und dem Zutrauen zu seiner eignen Kraft; sie stammen aus der männlichen Energie, welche sich auf sich selbst stellt und alle kleinlichen Künste und unlautern Hebel verschmäht. Sein Zutrauen wurzelt in seiner sittlichen Natur, welche in der gerade durch die Welt schreitenden Gesinnung den Adel des Menschen erblickt, dem auch der Sieg nicht fehlen wird. In Othello herrscht daher wesentlich das heroische Princip, durch welches der Mensch sich als den Schöpfer seiner ganzen Lebensstellung betrachtet und sich durch seine Thätigkeit seine Anerkennung erringt. Wie der heroische Mensch über das Spiel der Intrigue erhaben ist, weil er es im Gefühl seiner Energie verachtet, so vertraut auch Othello nur der Stärke und Tüchtigkeit seiner Persönlichkeit. Sie stellt er in jedem Augenblick ohne Rückhalt ganz dar, und macht es dadurch dem Netz des Verraths leicht, ihn unvermerkt rettungslos zu umgarnen.

Diese Grundzüge bedingen den Grundton des Othello. Obgleich seine kriegerische Natur nur die Folie für die Entwicklung seiner Leidenschaft bildet, so gehört sie doch wesentlich mit zu seiner Persönlichkeit. Wie der politische Hintergrund und die großen Verhältnisse des venetianischen Staates unserer Tragödie eine erhabene Physiognomie geben und uns sogleich über die Enge und Beschränktheit bloßer Familienverhältnisse und Privatleiden-

schaften hinaus versetzen, so giebt auch der heroische Character dem Othello eine mächtige Basis und verleiht seiner Leidenschaft einen großartigen Styl. Mit diesem, das heroische Princip abspiegelnden Grundton verbindet sich nun der Ausdruck der Geradheit und biederherzigen Offenheit. Othello's Ton kann nicht voll und energisch genug klingen, weil durch ihn wesentlich eine thatkräftige, verhältnißmäßig wortkarge Natur zu uns sprechen soll. Ueberall, wo sich das heroische Princip geltend macht, ist die Fülle und plastische Kraft des Tones nothwendig, wogegen die Malerei des Tones, welche Schatten und Licht bis in die leisesten Abstufungen und Uebergänge dringen läßt, entschieden zurücktritt. Der Ton, aus welchem uns die unbefangenste Offenheit und Kraftfülle eines Kriegers zugleich entgegendringen, verträgt die subtile Ausarbeitung eines zierlichen Schmuckes nicht; er soll vielmehr massenhaft durch seine plastische Kraft auf uns wirken, wie eine mehr auf die Fernsicht berechnete kolossale Statue, welche durch mächtige, große Züge zu uns spricht. Dieser großartige Styl ist dem Tone des Othello vor Allem zu leihen. Darum gehört der Othello zu denjenigen Gestalten, zu deren Durchführung, unabhängig von aller Intelligenz und Phantasie, wesentlich die physische Energie gewaltiger Mittel unentbehrlich ist, wo also der Geist die mangelnde Kraft nicht zu ersetzen vermag. Othello bedarf dieser physischen Mittel nicht etwa, um die Leidenschaft in ihrem riesenhaften Schwunge darzustellen, sondern schon um das einfache Bild des Helden zu geben, aus dem wir später ein solches Pathos in seiner zerstörenden Gewalt hervorbrechen sehen.

Was die Character-Maske betrifft, so gilt für sie dasselbe Gesetz, welches der bildende Künstler in der Versinnlichung des Othello zu verfolgen hat, nämlich demselben innerhalb des Racetypus, der ihn uns, nach Shakespeare's Intention, als Mauren zeigt, doch so viel Größe und Adel zu geben, als dieser Typus zu entwickeln fähig ist. Othello soll also das edelste Bild geben, wozu sich diese Race in ihrer Gesichtsbildung zu steigern fähig ist. Auch Retsch hat in seinen Umrissen dies Gesetz durch die Bildung, welche er dem Othello geliehen hat, anerkannt. Wir sehen den Typus der Neger-Race vor uns, aber das Brutale dieser Formen theils gemäßigt, theils zum Ausdruck des Selbstgefühls und der Kühnheit veredelt.

Das erste Auftreten Othello's muß sein Bild schon feststellen. Der offne, sich seiner Kraft bewußte und seines guten Rechts gewisse Mann steht sogleich vor uns.[1]) Die Ruhe Othello's muß aus seiner Zuversicht kommen, denn nur auf dem Grunde der besonnenen Kraft kann später der Strom der Leidenschaft als Gegensatz auftreten und erschütternd wirken. Die berühmte Erzählung Othello's vor dem versammelten Senate, wie er Desdemona gewonnen hat, soll vor Allem durch den Ausdruck lauterer Wahrheit rühren. Das bewegte Kriegerleben in der schmucklosen Aufzählung seines gefahrenreichen Wechsels muß uns durch seine einfache Wahrheit die Zuneigung Des-

demona's begreiflich machen. Als Othello dann die wachsende Theilnahme Desdemona's berührt, da wollen wir jene so unwiderstehlich wirkenden Naturlaute vernehmen, welche die Rührung, von der sich Othello's starke Seele in der Wiedererinnerung überrascht fühlt, wiedererzeugt.[2]) So entfernt Othello, als Krieger, von jeglicher Prahlerei ist, so fern liegt dem Liebenden jede Sentimentalität, jeder Gefühlsaufwand. Othello ist in Betreff seiner Liebe wortkarg; er ist auch in Beziehung auf Desdemona nicht von dem Schwunge romantischer Leidenschaft bewegt worden. Er liebt sie um ihres Mitleids willen, d. h. weil er in ihr das erste Gemüth gefunden hat, welches ihm in das reiche und bewegte Kriegerleben den Trost aufrichtiger Hingebung und beglückender Ruhe zu bringen verheißt. Othello bringt uns in der Erzählung das ganze Werden dieses Verhältnisses mit der tiefempfundensten Innigkeit an unser Herz; ja er fühlt sich in der Erinnerung an diesen nicht erstrebten und doch durch die Macht seiner einfachen Größe über sein Hoffen ihm gewordenen Sieg zu sanfter Rührung bewegt, welche ihm jede weitere Ausführung durch das beredte Wort versagt.

Da Othello seiner ganzen Natur nach im Ausdruck seiner Empfindung wortkarg ist, so müssen vor Allem die Worte, in welche er, von der Macht des Augenblickes ergriffen, die ganze Fülle seiner Empfindung ergießt, mit der ganzen Intensität eines tiefen Gemüths gesprochen werden. Denn aus ihnen sollen wir jetzt schon die innere Zerstörung ermessen, welcher Othello durch den Bruch dieses Verhältnisses preisgegeben sein würde. Einen solchen Moment hat der Dichter dem Othello im zweiten Akt nach seiner Landung auf Cypern geliehen, wo derselbe Desdemona, gegen sein Erwarten, schon findet. Die Anschauungen, welche die Phantasie ihm leiht, von dem nächsten Erlebniß des Sturmes hergenommen, sind der energische Ausdruck einer unendlichen, ganz in die Gegenwart herniedergestiegenen Seligkeit.[3]) Auch hier sind es volle, markige Laute einer gewaltigen Natur, die sich in wenige Bilder zusammenfaßt, und dann selbst die Ohnmacht des Wortes bekennt.[4]) Aus dieser Ueberfülle des Glückes dringt aber schon der Ton, der uns für dasselbe zittern macht. Bei dem durch Jago's Tücke herbeigeführten Aufruhr schreitet Othello eben so männlich stark, als besonnen ein. Ueberall giebt er uns das Bild gedrungener Kraft, welche uns nur die jetzt noch gebundenen Mächte ahnen läßt, die, einmal entfesselt, auch eine Welt in Trümmer zu schlagen vermögen. Es beruht daher das Geheimniß der Darstellung des Othello besonders darauf, in seiner, von aller Rhetorik, aller Feierlichkeit, allem deklamatorischen Schmucke fernen Rede jene Accente hören zu lassen, aus denen uns das Gefühl einer ungeschwächten Naturgewalt entgegendringt, welche in ihrer Fülle immer noch auf einen Ueberschuß von Kraft hinweist.

Die Darstellung der wachsenden Eifersucht des Othello ist durch den von uns entwickelten Character bedingt. Da Othello Jago's tückischen Worten so rasch Eingang verstattet, so hat der Darsteller auf diejenigen Stellen ein

besonderes Gewicht zu legen, in denen Othello die Geradheit und Redlichkeit des Jago preist, denn sie sind die Folie für die so rasch in das Blut eindringenden Einflüsterungen Jago's. Nur muß freilich der Darsteller des Jago dies Urtheil des Othello nicht durch den Ton der Verschmitztheit und Tücke Lügen strafen. Jago kann dem Othello gegenüber nicht bieder und soldatisch treuherzig genug dargestellt werden, denn nur dadurch ist die Wirkung seiner Rede erklärlich und Othello's Urtheil über ihn gerechtfertigt. Das Gemüth Othello's ist so weit entfernt von Verrath, daß er sich ein solches Gewebe von Heuchelei und Tücke, womit Jago ihn umstrickt, auch nicht einmal als möglich vorzustellen vermag. Jago ist ihm aber ein Mann von „nie gesehener Treue," der Othello's Wohl allein vor Augen hat.

Die große, durch die Virtuosität der Heuchelei und die schlauste Berechnung ihrer Wirkungen einzige Scene des dritten Aktes zwischen Othello und Jago hat für Ersteren in der Darstellung besonders die Schwierigkeit, die steigende Gährung in seinem Blute, die wachsende Unruhe in seiner Seele und den Kampf des sich noch wehrenden Vertrauens in allen Vermittelungen vor uns werden zu lassen. Diese Unterredung ist die eigentliche Katastrophe für Othello, denn sie erweckt zuerst die von nun an rastlos fortwirkende Leidenschaft der Eifersucht. Es ist von höchster poetischer Wirkung, wenn Othello der abgehenden Desdemona vor dieser Unterredung nachruft:

„Verdammniß meiner Seele,
Lieb' ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
Dann kehrt das Chaos wieder."

Denn in diesen Worten vernehmen wir, zugleich mit dem Ausdruck der vollsten Leidenschaft der Liebe, in dem doppelsinnigen Schluß das Bekenntniß, daß mit dem Ende dieser Liebe das Chaos, d. h. die Naturgewalt der Leidenschaft, aus dem Abgrunde, in den sie durch die Macht der Besonnenheit und der Liebe versenkt worden ist, wieder hervordringen und das Gleichgewicht der Seele zerstören würde. In diesem Gefühl trifft ihn das erste, verhängnißvolle Wort Jago's. Die Zurückhaltung Jago's, welcher die Untreue und den Verrath zunächst nur wie einen düstern Hintergrund ahnen läßt, weckt zuerst jene folternde Spannung Othello's, wie sie edlen, arglosen Naturen eigen ist, wenn sich plötzlich vor ihrer Phantasie ein Abgrund öffnet. Das Gespenst der Eifersucht, das Jago, indem er es von Othello abzuwehren vorgiebt, heraufbeschwört, ruft zuerst den kräftigen Widerstand der arglosen Seele des Letzteren auf. Aber in der Bekämpfung wüthet schon das Gefühl einer Verwundung, welche Othello nur nicht eingestehen will.[5]) Daher seine mühsame Fassung, seine wortkarge Erwiderung auf Jago's Rede. Erst als dieser ihn verlassen, macht sich das empörte Gemüth Luft. Zum ersten Mal bricht der Gedanke an den Treubruch in seiner furchtbaren Gestalt hervor.[6]) Schon hier beginnt sich die innere Zerstörung in jenen gewaltigen Sprüngen

der Phantasie anzukündigen, welche uns den Durchbruch bisher zurückgedrängter Naturkräfte ahnen lassen. Nur der Anblick Desdemona's bringt auf einen Augenblick diesen Dämon der Eifersucht wieder zum Schweigen. Othello antwortet, wie ein von großer Anstrengung Erschöpfter, nur wenige Worte, aber innerlich gährt das Gift fort. Nur über diesen einzigen Gedanken brütend, tritt er wieder vor uns hin. Jetzt offenbart sich, wie der Verlust des Glaubens an Desdemona's Treue den gewaltigsten Riß in Othello's ganzes Dasein macht. Alles, was bisher ihm gegolten, das Ziel seines Ehrgeizes, Gegenstand seiner Lust und Wonne gewesen ist, wirft er, wie eine unnütze Bürde, von sich; inmitten des kräftigsten Wirkens fühlt er sein Tagewerk geschlossen. Othello entlaubt sich gleichsam vor uns zu einem nackten Stamme.[7]) Aber dies Gefühl der Wehmuth schlägt wieder in Zorn um. Weil ihm die Gewißheit des Treubruchs Alles kostet, so bringt auch der aufwachende Zweifel daran die ganze Wuth gegen den Urheber seiner Schmerzen zum Ausbruch.[8]) Hier, wie in Allem, zeigt sich Othello's Großheit. Gedanke und Anschauung gehen in's Ungeheure. Nun beginnt Jago, von jetzt an zugleich für seine eigene Sicherheit arbeitend, das tückische Netz ganz fest um Othello zu ziehen. Eine Rückkehr ist unmöglich; er sieht aus Othello's Ausbrüchen, was er selbst zu fürchten hat, sollte er treulos erfunden werden. Jago ist durch die Gewalt der Leidenschaft, die er heraufbeschworen hat, zur Durchführung seines Planes genöthigt, ja er wird dadurch vielleicht selbst über seinen ursprünglichen Vorsatz hinaus getrieben. Jago verheißt Beweise. Ist doch Desdemona's Taschentuch durch Emilien bereits in seinen Händen. Der Traum Cassio's und die Versicherung, jenes erste Angebinde des Mohren in Cassio's Händen gesehen zu haben, geben Othello die Gewißheit des Treubruchs. Der Zweifel, die Unruhe, welche bisher noch auftauchten, sind damit dem vollen Sturm der Leidenschaft gewichen. Dieser erste Ausbruch der Rachelust trägt den Character des Ungeheuren, in welchem Othello gleichsam nach dem Fernliegensten zuerst greift, um sich nur in dem Ausdruck der Furchtbarkeit genug zu thun.[9])

Mit der Gewißheit von Desdemona's Untreue tritt Othello zu der Gattin und fordert das Taschentuch. Die Gährung hat bereits die ganze Natur durchdrungen. Daher bricht auch bei allem Streben, sich zu verstellen, der mit Spott gemischte Zorn durch. Das Mährchen von dem wunderbaren Ursprung jenes verhängnißvollen Tuches, zunächst von Othello ersonnen, um das Gewicht, welches er auf die Aufbewahrung jenes Tuches legt, begreiflich zu machen, muß uns den schon fieberhaften Wahnwitz seiner Leidenschaft enthüllen. Othello spricht diese Sage mit der Hast einer durch die Erzählung sich selbst in's Ungeheure steigernden Phantasie. In die Worte: „Wenn du's verlörst, es wär' ein Unheil ohne Maaß" faßt derselbe das Verhängniß, welches sich für ihn an die Bewahrung dieses Tuches knüpft, doppelsinnig zusammen. Die Recitation hat daher auch in diese Worte das Erzittern

vor der Gewißheit des Verlustes, wie das Gefühl eines ungeheuren Wehes zu legen, welches Othello bei diesem Gedanken übermannt. Auf Desdemona's Verlegenheit, die sie unseliger Weise durch die rasche Ableitung des Gesprächs auf Cassio's Wiedereinsetzung verbergen will, folgt Othello's wüthend sich wiederholender Befehl nach dem Tuche, womit er in gräßlicher Gewißheit von Desdemona's Untreue fortstürzt.

Mit dem vierten Aufzuge sehen wir die ungeheure Natur Othello's durch die Qualen des Gemüths auch physisch erschöpft. Darum reibt das Bekenntniß des wirklich vollbrachten Ehebruchs Desdemona's mit Cassio, welches Othello durch Jago vernimmt, seine Kräfte auf. Othello reiht daher nur unzusammenhängend die nackten Vorstellungen des Treubruchs mit dem Schrei nach Rache und dem Hohn der Selbstverspottung[10]) in fieberhafter Aufregung aneinander, welche die kräftige Natur anfällt und für den Moment auch physisch unterwirft. Aus der Erschöpfung aller Geistes- und Körperkräfte dieser heroischen Natur ermessen wir zugleich das Maaß innerer Empörung, der dieselbe erliegt. Der Darsteller hat also diese eben erwähnte Stelle, welche mit der Ohnmacht endet, auch als Resultat einer alle Kräfte aufreibenden Gährung zu versinnlichen. Er muß daher Othello, von seinem Erscheinen im vierten Akte an, als einen durch die Vorhergänge Erschöpften zeigen. Auch die Phantasie, welche früher nach so ungeheuren Bildern griff, ist erschlafft; Othello's Erwiderungen verrathen nur ein dumpfes Brüten; derselbe spricht auch nach dem Erwachen aus der Ohnmacht mehr in abgerissenen Ausrufungen, als in zusammenhängender Rede. Jago kann daher dieser Leidenschaft gegenüber Alles wagen, denn Othello ist durch sie schon so umdüstert, daß auch die plumpeste Verläumdung Eingang findet. Auch darin zeigt sich eine außerordentliche Kunst der Composition, daß Jago, so lange die Leidenschaft den Mohren noch nicht unterjocht hat, die schlauesten, berechnetsten Wendungen, die voraussehendste Klugheit anwendet, aber dem von Eifersucht Betäubten die rohesten Verläumdungen gegen Desdemona gefahrlos einflüstert.

Die durch Jago veranstaltete Unterredung mit Cassio, der Othello unbemerkt zuhört, bringt den Entschluß, Desdemona zu ermorden, zur Reife. Othello ist schon so sehr ein Opfer der Leidenschaft, daß Jago ganz keck wagen darf, den Spott, das Gelächter und die verächtlichsten Wendungen, welche Cassio gegen seine Buhlerin Bianka richtet, auf Desdemona zu deuten. Da jedes Urtheil in Othello versiegt ist, so darf die gläubige Aufnahme dieser Lüge uns nicht Wunder nehmen; sie dient vielmehr dazu, zu zeigen, wie die Wogen der Leidenschaft über Othello zusammengeschlagen sind. Durch die Ausrufungen der Wuth ziehen sich aber auch die Seufzer einer unendlichen Wehmuth, welche ihm der Gedanke an die Grausamkeit des Geschickes und an die ihm zur Nothwendigkeit gewordene Vernichtung Desdemona's erpressen.[11]) Seine abgerissenen Reden haben den Character von Naturlauten,

welche das Gemüth willenlos ausstößt, denn Othello ist ganz zum Spielball seiner Leidenschaft herabgesunken. Die Darstellung hat hier die schwere Aufgabe, in diesen wechselnden Ausbrüchen der Wuth, des Schmerzes und des Hohnes die ganze Tiefe einer Zerstörung zu zeigen, welche uns die Ueberzeugung aufdringt, daß eine große, kräftige Natur rettungslos der Leidenschaft zum Opfer gefallen ist.

Nur der Anblick und die Rede Desdemona's, der seelenvolle Hauch dieser tiefgekränkten Frau lösen auf einen Moment die Ausbrüche der Wuth in den Ausdruck des erschütterndsten Jammers auf,[12]) der indessen wieder einem diabolischen Hohne weicht, welcher auch die niedrigste Bezeichnung für Desdemona nicht verschmäht. Dem Triumphgeschrei des Mohren über Cassio's Tod, worin sich seine Wuth zusammenfaßt,[13]) folgt nun der Monolog, der dem blutigen Werk der Ermordung vorhergeht. Othello beginnt den Monolog mit dem Ausdruck eines ungeheuren Schmerzes, über welchen der Gedanke, durch den Mord der Vollstrecker des Rechts zu sein, gesiegt hat.[14]) Darin liegt das Grauenhafte von Othello's Gemüthsstimmung, daß er, befangen von dem Wahnsinn einer maaßlosen, ihn jeder Prüfung unfähig machenden Leidenschaft, in seiner That nur den Ausdruck der Gerechtigkeit erblickt, daß er sich gleichsam als den Vollstrecker eines unabwendbaren Geschickes betrachtet. Dieser gewaltige Bruch seines Gemüths, diese Zerstörung seines Wesens, der wir ihn überantwortet sehen, ist aber zugleich das eigene Gericht der Leidenschaft; sie hat ihren Rächer in sich selbst; die Frage nach einer besonderen Strafe der Leidenschaft ist ebenso unpoetisch, als unphilosophisch, denn dieser Gemüthszustand selbst ist das Gericht, welches die Leidenschaft an sich erfährt. Ihr Kern ist, wie wir gezeigt haben, ein tief sittlicher, aber die zerstörende Gestalt, in der sie auftritt, ist ihr Unrecht, ihre dämonische Gewalt ist Othello's Schuld und die daraus erwachsende Qual seiner Seele seine Strafe. Die Sühne nach vollbrachter That haben wir bereits oben aus der Composition des Kunstwerkes entwickelt. Der Darsteller, welcher in der Scene der Ermordung Desdemona's uns nicht den Abgrund einer Gemüthszerstörung blicken läßt, in welcher der ungeheuerste Schmerz und der Wahn, das Rächeramt gleichsam im Namen der Vorsehung zu übernehmen, mit einander ringen, reicht nicht an die Höhe der Poesie dieser Scene.

Othello betritt das Zimmer, in welchem er das Rächeramt zu vollziehen entschlossen ist, innerlich aufgelöst, denn er hat die gewaltigste Wendung seines Geschickes durchlebt. Das Mitleid bei Desdemona's Anblick ist noch das letzte Widerstreben, sein Geschick erfüllen zu müssen. Das Antlitz Othello's ist verstört, der Ton zeigt uns den Wechsel eines zerbrochenen Gemüths und jenes furchtbaren Ernstes, der die Wendepunkte menschlichen Geschickes ankündigt; dieser Eindruck reflektirt sich auch in Desdemona; Othello's ganzer Bau erbebt in blutiger Wuth.[15]) Aber die Ausbrüche tobender Leidenschaft

sind verhallt; die frühere, nach außen gekehrte Wuth des Mohren ist in dem zur Reife gekommenen Entschluß des Mordes erstorben; sie flammt nur noch bei der Erinnerung an den Treubruch einmal auf. Othello hat den Mord vollbracht, und nun dringt das innere Grauen des Gemüths, das vor der That selbst zurückgedrängt war, in durchdringenden Ausrufungen hervor. Othello ist sich der furchtbaren That bewußt. Die Natur spiegelt ihm die Verfinsterung seines Gemüths grauenhaft ab.[16]) Nur zur Rechtfertigung seiner That rafft er sich wieder auf, um nach der Enthüllung von Desdemona's Unschuld alle Qualen der furchtbarsten Selbstverurtheilung zu durchleben. Wir haben oben bereits Othello's Selbstmord und das Werden dieses Entschlusses im Zusammenhang mit seinem Character entwickelt. Die Darstellung desselben in dieser letzten Scene hat uns die dumpfe Verzweiflung, die innere Oede des Gemüths, den letzten Ausbruch einer gegen sich selbst gekehrten Wuth, endlich den aus der inneren Zerstörung sich erhebenden Entschluß des Selbstmordes zu versinnlichen.[17]) Mit ihm ist die Ruhe und Kraft des Geistes wiedergekehrt, welche sich in der Freiheit ankündigt, mit der er den Selbstmord vollbringt, wie in den Worten, welche er sterbend spricht, die Gewähr seiner Versöhnung liegt.[18])

Anmerkungen zu Othello.

[1]) Gleich bei dem Auftreten des Brabantio und Rodrigo mit Bewaffneten sagt derselbe eben so energisch, als würdig zu Brabantio:

„Die blanken Schwerter fort! Sie möchten rosten.
Das Alter hilft euch besser, guter Herr,
Als euer Degen."

[2]) Wir haben namentlich die herrliche Stelle dabei gegenwärtig, in welcher Othello den ganzen Gehalt seiner Empfindung in den einfachsten und darum so rührenden Tönen ausspricht:

„Als ich nun geendigt,
Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern:
Sie schwur — in Wahrheit, seltsam! wundersam!
Und rührend war's! unendlich rührend war's!
Sie wünschte, daß sie's nicht gehört; doch wünschte sie,
Der Himmel habe sie als solchen Mann
Geschaffen, und sie dankte mir und bat mich,
Wenn ja ein Freund von mir sie lieben sollte,
Ich mög' ihm die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich.

Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen:
Das ist der ganze Zauber, den ich brauchte."

[3]) Othello sagt zu Desdemona:

„Ein Wunder dünkt mich's, groß, wie meine Freude,
Dich hier zu sehn vor mir. O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,
Dann blast, Orkane, bis den Tod ihr weckt!
Dann klimme, Schiff, die Wogenburg hinan,
Hoch, wie Olymp, und tauch' hinunter tief
Zum Grund der Hölle! Gält' es, jetzt zu sterben,
Jetzt wär' mir's höchste Wonne; denn ich fürchte,
So volles Maaß der Freude füllt mein Herz,
Daß nie ein andres Glück mir, diesem gleich,
Im Schooß der Zukunft harrt."

[4]) Othello erwidert auf Desdemona's Worte:

„Amen, ihr holden Mächte! —
Nicht auszusprechen weiß ich diese Wonne,
Hier steckt es; und es ist zu viel der Freude."

[5]) Wir haben dabei die ganze Rede Othello's gegenwärtig, von den Worten an:

„Wie? Was ist das? Denkst du,
Mein Leben soll aus Eifersucht bestehn?" u. s. f.

[6]) Namentlich in jenen erschütternden Worten:

„Lieber Kröte sein
Und von den Dünsten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Wesen
Für Andre sei."

[7]) Othello sagt:

„O, nun auf immer
Fahr' wohl, des Herzens Ruh'! Fahr' wohl, mein Friede!
Fahr' wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahr' wohl!
Fahr' wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
Muthschwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Und du, o Mordgeschoß, deß rauher Schlund
Des ew'gen Jovi's Donner wiederhallt,
Fahr' wohl! Othello's Tagwerk ist gethan!"

[8]) Von den Worten an, welche unmittelbar der gedachten Rede folgen:

„Beweise, Schurk', mir, daß mein Weib verbuhlt" u. s. f.

[9]) Wir meinen Othello's erschütternden Ausbruch ungezähmter Wuth, der mit den Worten beginnt:

„O, daß der Sclav' zehntausend Leben hätte!
Eins ist zu arm, zu schwach für meine Rache!" u. s. f.

Ein Ausbruch, der sich dann zu dem grandiosen Vergleiche zusammenfaßt, wodurch er das furchtbare Erlebniß seines Gemüths durch das fernliegende Bild anschaulich machen will. Vergl. Tieck's Anmerkungen zur Uebersetzung des Shakespeare, 12., S. 367.

[10]) Die Worte Othello's:

„Hu! Nasen, Ohren und Lippen!"

müssen als Ausdruck des Hohnes aufgefaßt werden, in welchem derselbe, sich plötzlich seine Mohrenbildung als Grund des Treubruchs Desdemona's vorstellend, gleichsam gegen sich selbst wüthet.

[11]) Wir erinnern an die sich in die Ausbrüche der Wuth mischenden Ausrufungen:

„O, die Welt besitzt kein süßeres Geschöpf; sie hätte an eines Kaisers Seite ruhen und ihm Sclavendienste gebieten können."

Ferner:

„O, sie würde die Wildheit eines Bären zahm singen"

und andere.

[12]) Wir meinen die ganze Rede Othello's (Akt 4, Scene 2) von den Worten an:

„Gefiel es Gott,
Durch Trübsal mich zu prüfen, goß er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt" u. s. f.

[13]) Akt 5, Scene 1, wo Othello sagt:

„Püppchen, dein Geliebter fiel,
Und deine Stunde naht. Ich komme, Dirne" u. s. f.

[14])

„Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Laßt sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne! —
Die Sache will's" u. s. f.

[15]) Desdemona sagt zu Othello:

„Ach, warum nagst du so die Unterlippe?
Dein ganzer Bau erbebt in blut'ger Wuth.
Das sind Vorzeichen; doch ich hoff', ich hoffe,
Sie deuten nicht auf mich."

[16]) Othello sagt:

„O unerträglich, o furchtbare Stunde!
Nun dächt' ich, müßt' ein groß Verfinstern sein
An Sonn' und Mond, und die erschreckte Erde
Sich aufthun vor Entsetzen."

[17]) Die Befreiung Othello's von der zerstörenden Selbstzerfleischung beginnt schon von den Worten an, wo derselbe zu Jago sagt:

„Du sollst noch leben;
Denn, wie ich fühl', ist Tod Glückseligkeit."

[18]) Othello's letzte Worte sind:

„Ich küßte dich,
Eh' ich dir Tod gab — nun sei dies der Schluß:
Mich selber tödtend, sterb' ich so im Kuß."

VII.

Jago
im Othello.

Jago ist ein Bösewicht so ungemeiner Art, daß er mit keiner der eben entwickelten Gestalten verglichen werden kann. In ihm ist die Nachtseite unserer Natur mit einer völlig einzig dastehenden Kunst ausgebildet worden. Er ist weder ein abstrakt raisonnirender, nur eine Vereinigung von Negationen darbietender Bösewicht, wie Franz Moor, noch ein Geschöpf von brutaler, sittlicher Stumpfheit, nur durch den Humor in der Frechheit poetisch möglicher Mensch, wie Muley Hassan im Fiesko, noch wie der Secretair Wurm ein prosaischer, durch Verschmähung seiner Neigung zur Bosheit aufgestachelter Verbrecher. Jago ist ein Bösewicht, dem die Verwirrung der sittlichen Verhältnisse, die Zerstörung sittlicher Bande, die Täuschung des Vertrauens durch seine Virtuosität in der Verstellung Genuß bereitet, der sich mit dem Maaß, als seine Pläne gelingen, mit der wachsenden Verwirrung, die er um sich her stiftet, mit der Sicherheit in seiner Kunst, zu täuschen, steigert, und zu einer Lust wird, welche ihn weit über das ursprüngliche Ziel seiner Rache für erfahrene Kränkungen hinausführt. Es ist bei Jago nicht sowohl die prosaische Lust, sich durch seine Hinterlist und Bosheit Vortheile zu gewinnen; dies tritt sehr in den Hintergrund zurück, sondern treibt die Lust an dem Erfolge selbst vorwärts, den er durch seine Verstellung, seine scharfe Auffassung der Persönlichkeit, wie durch die Sicherheit seiner Combinationen gewinnt. Darin liegt der Kern dieser ureignen Gestalt, darin der Schlüssel zu seiner Entwicklung innerhalb des Dramas.

Mit Mephistopheles hat Jago das eine Element der Lust an der Lösung sittlicher Bande, an der inneren Zerstörung, welche er bereitet, gemein, aber er ist wieder dadurch menschlich, daß der Quell seiner bösen Absicht ein sogar subjectiv berechtigter, menschlicher Affect ist, daß er also durchaus nicht, wie Mephistopheles, die Verneinung und die Zerstörung, als

solche, zu seinem Princip macht. Denn während Mephistopheles von Hause aus ein für alle Mal fertig vor uns steht, da er sich wohl zu mannigfacher Thätigkeit ausbreiten, aber nicht eigentlich *entwickeln* kann, so wächst dagegen Jago wesentlich durch die Macht der Verhältnisse und durch das Gelingen seiner Absichten. Jago wird dadurch immer kühner und sicherer gemacht, die Siege seiner Verstellungskunst treiben ihn weit über seinen ursprünglich gefaßten Plan hinaus. Mephistopheles, der sich selbst als das Princip der Verneinung bezeichnet, ist keiner Entfaltung fähig; Jago hingegen beginnt sogar ziemlich planlos.[1]) Nur von dem Gefühl der Rache gegen Othello geleitet, beschließt er, böse Saat auszustreuen, aber ohne sich noch des eigentlichen Ziels seiner Rache klar bewußt zu sein. Aber die Verhältnisse und Situationen treiben ihn rastlos fort auf der Bahn des Bösen. Ihm selbst wächst der furchtbare Erfolg seiner teuflischen Verstellungskunst gleichsam über den Kopf. Weil die Gewalt der Leidenschaft die Katastrophe herbeiführt, so war sie auch von Jago gar nicht zu berechnen. Derselbe konnte wohl dem Othello das gährende Gift der Eifersucht eingeben, und sich an den Qualen derselben weiden, aber den tragischen Ausgang dieser Leidenschaft nicht im Voraus ahnen, der daher auch gar nicht mit in seiner ursprünglichen Berechnung lag. Die Furchtbarkeit der Leidenschaft zerstört sogar alle noch so fein gesponnenen Pläne Jago's und reißt ihn dadurch selbst in den Abgrund, nachdem er durch seine List sich völlig gesichert zu haben glaubt.

In dieser durch die Situationen und die Leidenschaft Othello's bedingten Entfaltung Jago's liegt das hohe *dramatische* Interesse dieser Gestalt, wie in der Virtuosität seiner Verstellungskunst und in dem Humor, mit dem er sich derselben überläßt, sein *poetisches* Interesse. Denn Jago ist ein solcher Meister der Verstellung, daß er Alle täuscht, Männer wie Frauen, die mit ihm Vertrautesten wie die Entfernteren. Rodrigo wie Emilia, seine Frau, Desdemona, Cassio und Othello, Alle unterliegen diesen Künsten; Niemand ahnet den Teufel unter dieser Hülle. Othello nennt ihn einen Mann von nie gesehener Treue, Cassio vertraut seiner Redlichkeit, Desdemona fühlt sich zwar von seiner frivolen Rede verletzt, zweifelt aber keinen Augenblick an seiner Geradheit, die eigne Frau, Emilia, obwohl über Jago's lose Grundsätze nicht im Zweifel, ist doch weit entfernt, in ihm einen Mann von verstecktem Wesen, oder gar einen hinterlistigen, ränkevollen Menschen zu wittern; der zwar sehr leichtgläubige und freilich nicht eben scharfsichtige Rodrigo endlich wird so berückt, daß er nach allen Täuschungen, die er erfahren, dennoch immer wieder Vertrauen zu Jago faßt; so sicher umstrickt Jago seine Opfer. In der Ausübung jeder Meisterschaft liegt ein Genuß; dieser entsteht bei Jago, selbst unabhängig von der Befriedigung persönlicher Rache, durch die Wirkungen, die er hervorbringt. Es liegt darin ein geheimer Reiz für seinen Verstand und seinen Witz. Die Kunst selbst, die er anwendet, ergötzt ihn,

er sieht mit Wonne, wie sicher er seine Opfer umgarnt, wie das Netz sich immer enger um dieselben zusammenzieht. Ja, über diese Siege, die er seiner Verstellungskunst verdankt, vergißt Jago fast das ursprüngliche Motiv seiner Hinterlist und Tücke; wenigstens tritt dies gegen die Lust an den Triumphen seiner Verstellungskunst zurück. Und darin liegt der Reiz, den uns jener Bösewicht gewährt. Wir schaudern vor dieser Bosheit, welche ein solches Unheil über edle Naturen bringt, aber wir sind unwillkührlich über die Gewandtheit des Geistes, die sichere Auffassung seiner ganzen Umgebung, und die Kunst in der Wahl seiner Mittel zugleich erstaunt und gefesselt. Daher kommt es, daß sich in unser moralisches Entsetzen über Jago's Bosheit zugleich ein Genuß unseres Verstandes mischt, über die Art seines Verfahrens, wie über die erstaunenswürdige Berechnung seiner Wirkungen.

Zwei Motive werden Jago vom Dichter geliehen, um den Antrieb zur Rache gegen Othello zu erklären, erstlich die erlittene Kränkung, indem Cassio ihm vorgezogen worden ist, und dann der Verdacht, daß Othello Jago's Frau verführt habe. Das erste ist gewiß. Er glaubte gegründete Ansprüche zu haben, Othello's Leutnant zu werden, und sieht Cassio nur als einen auf Kosten des Rechts Begünstigten an; das zweite ist ihm selbst problematisch; aber er will so thun, als ob es gewiß wäre.[2]) Jago raisonnirt sich daher in diesen Verdacht so hinein, daß er selbst ihn zuletzt für begründet hält.[3]) Derselbe will sich so gewissermaßen vor sich selbst rechtfertigen wegen des Bubenstückes, das er auszuführen beschließt. Dieser sittliche Zorn Jago's über eine durch Othello erhaltene Verletzung in seiner Ehe dient seinem gekränkten Ehrgefühl zu einer Stütze und drückt seiner Racheluft das Siegel eines höheren Rechts auf. Darum raisonnirt sich Jago in seinem Streben nach Rache selbst in die Wahrheit des Gerüchts hinein, weil sein Verfahren dadurch erst in seinen Augen den Character einer Vergeltung erhält. Es ist dies ein Zug von großer Wichtigkeit. Shakespeare zeigt uns darin den Menschen. Jago, so sehr wir uns über seine Bosheit entsetzen, soll der menschlichen Motive nicht beraubt werden. Wie anders erscheint er in dieser Beziehung, als Franz Moor! In ihm erblicken wir nur unnatürliche Nichtswürdigkeit, die uns nur mühsam den Glauben an eine wirkliche Existenz aufdringen kann, während uns Jago, so eingeteufelt er auch erscheint, doch durchaus in jedem Augenblick eine lebenswarme Existenz zeigt. Wie viel poetischer ist aber auch Jago, als der Mohr im Fiesko! In Jago haben wir einen Mann von den außerordentlichsten Gaben vor uns, die nur durch seine frivole Gesinnung und durch das Gefühl persönlicher Kränkung zu so schändlichen Zwecken gemißbraucht werden. Am Mohr im Fiesko ergötzt uns wohl der Humor der Frechheit; aber ein höheres psychologisches Interesse kann er uns nicht abgewinnen, weil er auf einer zu untergeordneten Stufe geistiger und sittlicher Bildung steht. Jago ist dagegen ein Meister in der Behandlung der Menschen, die er mit der gewandtesten Kraft seines

Verstandes, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, beherrscht. Wie viel höher steht er endlich durch die Meisterschaft in der Beherrschung und Benutzung der Situationen und durch den Reichthum in der Entwicklung seiner Geisteskraft, als der trockne und einseitige Secretair Wurm. Richard III. ist dagegen von Hause aus in eine höhere Region gestellt, als Jago, er ist, wie wir gezeigt haben, die Nemesis der Geschichte, welche sich seines Armes bedient, um die in den Bürgerkriegen sittlich entarteten Großen zu treffen, und ihnen durch seine Frevel zu vergelten, was sie an Anderen verbrochen haben. Daher ist auch Richard nur aus der ganzen geschichtlichen Bewegung zu erklären, deren Product er selbst ist. Mit Jago hat er die Kunst der Verstellung gemein, aber er trägt, der Natur der Verhältnisse nach, stärker auf; seine Heuchelei und Verstellung sind aus viel groberem Stoff, als Jago's. An Richard's Redlichkeit und Treue glaubt im Grunde Niemand. Anna, schon von Hause aus auf sehr lockerem sittlichen Boden stehend, wird durch die Macht seiner fortreißenden, ihre Eitelkeit bethörenden Beredtsamkeit gewonnen; sie wird mehr im Sturm gewonnen, als durch einen schlau angelegten Plan. Die meisten Personen aber durchschauen Richard und werden von einem geheimen Grauen vor ihm erfüllt; aber er ist verwegener und gewandter, als Alle, darum behauptet er sich durch ihren Untergang. Aber Richard faßt seine Schlachtopfer nicht mit der sicheren Kunst, wie Jago. Ein solcher Reichthum psychologischer Kennerschaft, wie ihn uns Jago darlegt, kann von Richard nicht entwickelt werden, denn die Zeit drängt hier, die Verhältnisse wollen durch Gewalt und List zugleich beherrscht sein, und die großen Züge des historischen Gemäldes lassen eine solche Subtilität in der Zeichnung berückender Heuchelei nicht zu, wie eine Tragödie, welche ganz auf dem Boden einer durch die Intrigue entflammten menschlichen Leidenschaft liegt. Richard bewältigt seine Opfer mit der Gewandtheit und Kraft eines Tigers, Jago umstrickt sie mit der Sicherheit und Schlauheit einer Schlange, so daß sie, ehe sie es ahnen, dem unerbittlichen Feinde Preis gegeben sind.

Daß gerade in Jago ein so einzig dastehender Meister der Verstellung vom Dichter gezeichnet wurde, war aber auch für den Organismus der Tragödie nothwendig. Es wird dadurch ein Doppeltes erreicht. Einmal bildet Jago's außerordentliche Kunst, zu täuschen, zu der großartigen Offenheit und Geradheit Othello's, der Jago's hauptsächlichstes Opfer ist, den schärfsten Gegensatz. Weil in Othello kein Blutstropfen Falschheit und Verstellung ist, so vermag derselbe auch, und das weiß Jago selbst sehr gut, gar nicht bis auf den Grund einer solchen Natur, wie Jago's, zu schauen. Ferner war es dadurch allein möglich, daß Jago die geheimsten Tiefen der Leidenschaft Othello's aufwühlen und ihn zur Raserei der Eifersucht forttreiben konnte. Jago bereitet das gährende Gift für Othello und berechnet seine Wirkungen fast mit der Sicherheit eines mathematischen Calcüls. Die Gestalt

Jago's hat aber ihre Stelle in der Tragödie nur darum, weil, wie wir in unserer Abhandlung über Othello [4]) gezeigt haben, in der Ehe Othello's und Desdemona's Elemente liegen, welche dem Gift der Eifersucht Stoff darzubieten vermögen. Diese durchschaut Jago mit dem durchdringenden Blick des Verstandes. Dadurch bringt er den in Othello selbst verborgenen Zweifel zum Bewußsein. So erscheint Jago gleichsam als der gegenständlich gewordene, immer tiefer in Othello eindringende Unglaube des argwöhnischen Verstandes gegen das freie, arglose Vertrauen des Gemüths. Darauf beruht die ungeheuere Kraft der Wirkungen Jago's. Was derselbe aus Othello herausarbeitet, ist, dem Keime nach, in dieser Natur schon verborgen. Jago's Kunst ist es nur, diesen Keim zu einer verderblichen Frucht zu erziehen. Das Vertrauen Othello's zu Jago's Redlichkeit ist gewissermaßen die Luft, durch welche diese Entfaltung möglich wird. Nun ist es sehr tief gedacht, und darin liegt die Angel der Tragödie, daß dem Jago, der mit systematischem Fortschritt die Leidenschaft der Eifersucht in Othello groß zieht, selbst die Flamme der Eifersucht über dem eigenen Haupte zusammenschlägt. So weit sollte es nach des Bösewichts Berechnung nicht kommen; der Mord an Desdemona erfolgt gegen alle Voraussicht des scharfsinnigen Intriganten. Die aufgeregte Eifersucht soll Othello's Ruhe vergiften; er will sich an den Qualen des Opfers weiden, aber er will zugleich das Maaß derselben beherrschen. Jago's Triumph ist, sich also zum Herrn Othello's zu machen, mit den Leiden seiner Seele spielen zu können. Da zerreißt die über alle Berechnung erhabene Gewalt der gigantischen Leidenschaft das ganze, so fein gesponnene Gewebe Jago's und bringt ihm selbst den Untergang. Darin liegt eine furchtbare Seite der Tragödie. Die Vernichtung Jago's wird durch dasselbe Feuer herbeigeführt, das er in Othello's Seele angezündet und zur Flamme angefacht hatte. Aber diese Flamme kann Jago's Verstand nicht mehr bändigen; sie schlägt gegen alle Erwartung da heraus, wo es Jago nicht geahnt hatte, und verzehrt Denjenigen mit, der sie angefacht hat. Hatte doch Jago, um vor jeder Entlarvung ganz sicher zu sein, sogar den Rodrigo getödtet, damit sein Mund für immer versiegelt bleibe. Man sieht, wie Alles, was sich vermittelst des Verstandes berechnen läßt, von Jago in Rechnung gezogen ist, und nur die Unmeßbarkeit der Leidenschaft den Bruch in seinen Calcül hineinbringt. In diesem Untergange Jago's liegt eine erschütternde Ironie. Dieser so scharfsichtige, voraussehende, berechnende Verstand wird durch die entfesselte Kraft der Leidenschaft zermalmt, die er lenken zu können wähnte. Von diesem Augenblicke an wird Jago selbst der Wuth überliefert. Seine überlegene Haltung ist verschwunden; er sinkt zum unbesonnenen, tollköpfigen Wütherich herunter. Jago trifft zornentbrannt seine Frau Emilie, um sie am Bekenntniß zu hindern, daß Jago's Bubenstück den Frevel Othello's herbeigeführt habe, und bedenkt dabei nicht, daß gerade sein Zorn, der gegen seine Frau geschwungene Stahl ihn blosstellen und entlarven

müssen. Es ist, als ob in diesem Augenblick all sein Scharfsinn, all seine Sicherheit in der Behandlung der Verhältnisse versiegt sind. Der berechnendste Verstand wird zum blinden Thoren verkehrt, der sich selbst an das Messer liefert. Nach der Entlarvung seiner Bosheit bleibt Jago nur die Verstockung als einzige Waffe übrig. Mit ihr vertheidigt er sich gegen die auf ihn losbrechende moralische Entrüstung, um der Beschämung zu entgehen, selbst das Bekenntniß seines Bubenstückes und der Niederlage seines Verstandes ablegen zu müssen. [5])

Die Grundzüge Jago's sind übrigens in der ersten Scene schon gegeben. Shakespeare leiht ihm, gleich bei seinem Auftreten, das Motiv der Rache gegen Othello wegen unverdienter Zurücksetzung. Ob Jago sich selbst überschätzt, ob Othello ein wirkliches Recht gehabt haben mag, Cassio vorzuziehen, können wir nicht ermitteln. Daß Jago tapfer ist, wird auch von Anderen zugestanden; seine Ansprüche auf Beförderung scheinen wenigstens nicht ganz unbegründet. Genug, Jago tritt mit dem Gefühle einer tiefen Verletzung an seiner Ehre vor uns hin. Seine Zeichnung Cassio's darf natürlich nur als der Ausdruck seines gekränkten Ehrgefühls genommen werden. In dieser ersten Schilderung des ihm nach seiner Meinung wiederfahrenen Unrechts sehen wir ihn von einem menschlichen Affecte ergriffen, den wir nicht geradezu verdammen können. Darauf ist auch in der Darstellung ein großes Gewicht zu legen. Denn je wahrer uns Jago hier erscheint, je tiefer diese Zurücksetzung von ihm empfunden wird, desto begreiflicher wird bei Jago's Natur sein Rachedurst. Es kommt aber gerade darauf an, der Entwicklung Jago's so viel als möglich den Character eines nur diabolischen Gelüstes zu nehmen, und ihm eine menschliche Wurzel zu geben. Zugleich giebt uns Jago in dieser Scene das Bekenntniß seines ganzen sittlichen Standpunktes. Eine sittliche Macht respectirt Jago überhaupt eben so wenig, als er Anderen eine innere Achtung gegen dieselbe zutraut. Glaube an Tugend, d. h. an freie, uneigennützige Hingebung an die Pflicht, ist ihm fremd. Sein Gott ist der V o r t h e i l; eine Redlichkeit, welche nicht zugleich dem Individuum Nutzen schafft, erscheint ihm phantastisch, tauscht sie gar äußeren Nachtheil ein, thöricht. Er kennt daher nur Scheindienste, d. h. solche, welche Dem, der sie leistet, einen Ueberschuß von Vortheil gewähren, gegen die Mühe, der er sich unterzog. [6]) Jago weiß sich zu der Verfolgung dieses Grundsatzes im Besitze einer Meisterschaft in der Verstellung; er spricht dies selbst mit einer gewissen Genugthuung aus, aus der das Bewußtsein der Sicherheit in der Handhabung des Scheins der Offenheit und Redlichkeit hervorleuchtet. [7]) Der ganze Mensch ist mit diesen Zügen im Keime gegeben. Der Darsteller muß sie uns daher als die Grundstriche eines Characters zeichnen. Jago ist rauher Soldat; feine Sitten sind ihm fremd; er ist im Kriegsleben groß geworden. Daher muß ihm eine gewisse soldatische Derbheit geliehen werden. Diese giebt zugleich die Folie für den Ton der Treuherzigkeit und Redlichkeit,

dessen er in so hohem Maaße mächtig ist, daß ihn Othello „einen Mann von nie gesehener Treue“ nennt. Dieser Ton wird wie ein zur andern Natur gewordener klingen, durch den der Schurke gar nicht hindurchblickt. Sagt er ja doch selbst, daß sein äußeres Thun des Herzens angeborene Art nie offenbart. Jago ist klug, beredt, schlau und gewandt, und erscheint dabei einfach, wahr und treuherzig, viel mehr der augenblicklichen Eingebung folgend, als einer künstlichen Berechnung. Aber wenn Jago allein ist, da wirft er seine täuschende Maske ab. Nun tritt der wahre Grund seines Herzens hervor. In diesen Monologen wird sich daher die so lange zum Schweigen verurtheilte boshafte Natur auch Luft machen. Nur muß dies mit solcher Wahrheit und Natürlichkeit geschehen, daß die Tücke, Hinterlist und Bosheit als die Grundzüge Jago's erscheinen und man sich über die Maske seiner Biederherzigkeit um so mehr verwundert. Jago hat aber nach einer Seite, welche der Ton versinnlichen muß, die Frivolität, die überall hervorbricht, ja, die selbst Desdemona's Gegenwart nicht einmal zurückdrängt. Ist es ja doch die einzige Seite, welche der edlen Frau an Jago mißfällt, der von sich selber sagt: „ich bin Nichts, wenn ich nicht lästern darf.“ [8]) Jago überläßt sich seiner derben Laune, in der er es mit der feinen Sitte nicht eben sehr genau nimmt. Der letzte Grund seiner frivolen Derbheit liegt in seinem Unglauben an weibliche Tugend. Denn, während er den Othello als treu, edel und liebevoll bezeichnet, erscheint ihm eine Untreue von Seiten der Desdemona doch gar nicht unmöglich, [9]) weil Jago an eine weibliche Treue durchaus keinen Glauben hat. Der Darsteller muß uns daher in allen solchen Reden auch die Farben der frivolen Denkart zeigen, und alle diejenigen Reden, welche einen solchen Character athmen, mit einem Ton sprechen, welcher das innige Behagen der sinnlichen lüsternen Natur verräth. Jago glaubt selbst halb und halb an die mit so gewandter Beredtsamkeit gegen Rodrigo ausgesprochenen Beschuldigungen gegen Cassio und Desdemona, wenngleich er dabei nur den eigentlichen Plan verfolgt, Rodrigo zu seinen Zwecken zu benutzen und dessen Zorn gegen Cassio zu erregen. Diese verschiedenen Seiten, welche sich alle in Cassio vereinigen, fordern eine große Versalität des Tones, um uns die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit dieses Menschen zu versinnlichen. Der Ton soldatischer Derbheit, des offenen, zutraulichen, von jedem Falsch entfernten Gemüths, soll mit dem Ton der Lüsternheit, des kecken, leichtfertigen, aller Tugend spottenden Sinnes wechseln, und wieder von jenen unheimlich wirkenden Lauten der in ihren Erfolgen sich genießenden Bosheit unterbrochen werden. Man muß aber auch Jago durch die Macht der Verhältnisse, durch seine Erfolge, wie durch die immer mehr sich erprobende Kraft seiner Verstellung im Drama wachsen sehen, und inne werden, daß er vielmehr durch die Gunst der Umstände, als durch einen voraus berechneten Plan zu einem teuflischen Unternehmen hingetrieben wird. Dies Wachsen in der Lust, zu schaden, wollen wir nun ganz besonders

in der Versinnlichung Jago's wahrnehmen. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt in der Entwicklung der Handlung ist Jago noch der Herr der Verhältnisse; er führt sie zum Theil herbei, zum Theil benutzt er sie auf das Glücklichste zum Zwecke seiner Rache gegen Othello und Cassio, aber durch die Raserei der Leidenschaft in Othello, welche jeder Lenkung, jedes Zügels spottet, werden auch ihm die Fäden zur Fortleitung entwunden; er hat aufgehört, der Herr der Verhältnisse zu sein, denn sie sind mächtiger geworden als er. Jago sieht sich dadurch in ein Verhängniß hineingezogen; er wird auf der Bahn vorwärts getrieben, die er betreten hat; er geht sie nicht mehr, wie Anfangs, als ein freier Mann, der auch einen anderen Weg einschlagen, der nach seinem Willen ab- und einlenken könnte, sondern er muß vorwärts, wenn er nicht erliegen und selbst als ein Opfer seiner Bosheit durch die Wuth Othello's fallen will. Der Culminationspunkt seiner Entwicklung ist in dieser Beziehung die große Scene im dritten Akt, in welcher er dem Othello zuerst mit einer erstaunenswürdigen Kunst das Gift der Eifersucht zu unheilbarem Verderben einträufelt. Aber mit diesem, in Othello's Gemüth übergegangenen Gift hat auch Jago aufgehört, der Lenker der Dinge zu sein. Die Leidenschaft hat die Rolle der Intrigue übernommen, welche fortan die erstere nur anfeuert, um nicht selbst entlarvt zu werden. Ja, man darf behaupten, daß Jago selbst von dieser übergewaltigen Kraft der Leidenschaft in Othello keine vollständige Vorstellung gehabt hat; so weit überbraust Othello's Wuth die Schranken. Darum muß Jago Gewicht an Gewicht hängen, um nicht selbst als ein Schurke erfunden zu werden. Die Raserei Othello's macht aber auch Jago kühner in der Wahl seiner Mittel. Er setzt Alles auf einen Wurf im Vertrauen auf die Leidenschaft Othello's, die seinen Geist schon verblendet hat. Othello will Proben der Untreue, die Buhlerin Bianka wird herbeigerufen, um in Gegenwart des versteckt horchenden Othello gleichsam den sinnlichen Beweis für die Untreue Desdemona's zu liefern. Ein einziger lichter Augenblick in Othello's von Wuth umnachtetem Gemüth hätte das ganze teuflische Lügengewebe Jago's zerrissen und ihn selbst vernichtet. Ein leises Mißtrauen gegen eine so schamlose That, wie sie hier Desdemona zugemuthet wird, durfte nur Othello durchzucken und ihn treiben, sich selbst von der Wahrheit zu überzeugen, so war Jago verloren. Aber darin liegt mit die Größe dieser Tragödie, daß die Furchtbarkeit der Leidenschaft jeder verständigen Reflexion spottet, und von einer so erschütternden Wahrheit ist, daß der Zuschauer gar nicht die Forderung an Othello macht, durch ein augenblicklich auftauchendes Mißtrauen dies Truggewebe zu zerstören. Wir sind so sicher als Jago, der ja nur durch die maaßlose Gewalt der Leidenschaft in Othello bewogen, ein so verwegenes Mittel wählen konnte, das freilich, wenn es einschlug, auch alle weiteren Künste überflüssig machen mußte. Rodrigo gegenüber, den freilich endlich ein sehr begründetes Mißtrauen gegen Jago's Redlichkeit ergreift, zeigt derselbe zum Schluß noch ein-

mal seine volle Stärke in der Kunst, die Menschen zu behandeln. Mit dem Mißtrauen und dem Aerger des leichtgläubigen Rodrigo spielt Jago; er setzt demselben den Humor einer ergötzlichen Frechheit entgegen, der wir sogar mit einem gewissen Behagen folgen, da Rodrigo's Zwecke eben so niedrig sind, als sein Geist plump ist, und derselbe nur um die Erreichung von Absichten betrogen wird, welche selbst unsittlicher Art sind.

Anmerkungen zu Jago.

---

[1]) Wie wenig Jago schon von Hause aus das aus seiner Heimtücke und Bosheit wirklich später herbeigeführte unselige Resultat sich als Zweck vorsetzt, wie dies vielmehr durch die Jago weit überfliegende Gewalt der Verhältnisse und der Leidenschaft Othello's herbeigeführt wird, beweist nichts so bündig, als daß Jago, selbst noch im Monologe des zweiten Aktes, welcher seiner Unterredung mit Rodrigo unmittelbar folgt, in der Wahl seiner Mittel, sich an Othello zu rächen, schwankt, und die Erregung der Eifersucht des Mohren nur als das zu Ergreifende bezeichnet, *wenn ihm die Verführung der Desdemona nicht gelingen sollte.* Die Worte sind:

„Jetzt lieb' ich sie (Desdemona) auch;
Nicht zwar aus Lüsternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinere Sünde mir zu Schulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern.
Oder, schlägt dies fehl, bring' ich den Mohren
In Eifersucht so wilder Art, daß nie
Vernunft sie heilen kann."

[2]) Jago sagt im Monologe des ersten Aktes nach der Unterredung mit Rodrigo:

„Den Mohren hass' ich,
Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet — *möglich, daß es falsch:*
Doch ich, auf *bloßen Argwohn* in dem Fall,
Will thun, als wär's gewiß. Er hat mich gern,
Um so viel besser wird mein Plan gedeih'n."

[3]) In dem Monologe des zweiten Aktes nach dem Abgange Rodrigo's berührt Jago noch einmal das Verhältniß Othello's zu seiner Frau, und zwar mit größerem Ingrimm, als das erste Mal. Er hat sich seitdem in diesen Verdacht mehr hinein raisonnirt. Er bekennt, seiner Seits auch eine sinnliche Neigung zu Desdemona zu empfinden, doch mehr noch:

„Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern;
Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib."

[4]) Vergl. Cyclus dramatischer Charactere, 1. Band.

[5]) Nach der völligen Entdeckung des Bubenstückes, das Jago begangen, sagt derselbe nichts weiter, als die Worte:

„Fragt mich um nichts mehr; was ihr wißt, das wißt ihr.
Von dieser Stund' an rede ich kein Wort."

[6]) Wir haben hier die wichtige und den sittlichen Standpunkt Jago's meisterhaft characterisirende Stelle gegenwärtig (Akt 1, Scene 1), wo derselbe zu Rodrigo sagt:

„Ich dien' ihm (Othello), um mir's einzubringen; ei, wir können
Nicht alle Herrn sein, nicht kann ein jeder Herr
Getreue Diener haben. Seht ihr doch
So manchen kniegebeugten Schuft,
Der, ganz verliebt in seine Sclavenfessel,
Ausharrt, recht wie die Esel ihres Herrn
Um's Heu, und wird im Alter fortgejagt.
Peitscht mir solch redlich Volk! Dann giebt es Andre,
Die, ausstaffirt mit Blick und Form der Demuth,
Ein Herz bewahren, das nur sich bedenkt;
Die nur Scheindienste liefern ihren Obern,
Durch sie gedeih'n, und wenn ihr Pelz gefüttert,
Sich selbst Gebieter sind. Die Burschen haben Witz,
Und dieser Zunft zu folgen, ist mein Stolz."

[7]) An derselben Stelle sagt Jago:

„Wenn ich ihm (dem Othello) diene, dien' ich nur mir selbst:
Der Himmel weiß es! Nicht aus Lieb' und Pflicht,
Nein, nur zum Schein, zu meinem eignen Zweck.
Denn wenn mein äußres Thun je offenbart
Des Herzens angeborne Art und Neigung,
In Haltung und Geberde, dann alsbald
Will ich mein Herz an meinem Aermel tragen
Als Fraß für Kräh'n. Ich bin nicht, was ich bin!"

[8]) In der ersten Scene des zweiten Aktes sagt Desdemona zu Cassio:

„Was meint ihr, Cassio? Ist Jago nicht ein heilloser, ausgelassener Schwätzer?"

worauf Cassio erwidert:

„Er redet derb, gnäd'ge Frau; der Soldat wird euch besser an ihm gefallen, als der Gelehrte."

*) Jago sagt in dem schon mehrmals berührten Monologe (Akt 2, Scene 1):

„Daß Cassio sie liebt, das glaub' ich wohl;
Daß sie ihn liebt, ist denkbar und natürlich.
Der Mohr, obschon ich ihm von Herzen gram,
Ist liebevoller, treuer, edler Art,
Und wird für Desdemona, denk' ich, sicher
Ein wack'rer Ehemann."

VIII.

König Lear

in Shakespeare's gleichnamiger Tragödie.

Selten vereinigt eine dramatische Gestalt eine solche Fülle bedeutender, zum Theil sogar großartiger Eigenschaften zur *künstlerischen Darstellung*, als der *König Lear*. Die Schwierigkeit und Großheit der Aufgabe wird es rechtfertigen, wenn wir in Folgendem die *Grundzüge* dieser mächtigen Gestalt hinzeichnen, und dem Darsteller Führer werden. Vor Allem hat sich der Darsteller zu vergegenwärtigen, daß er eine Gestalt aus dem *heroischen* Zeitalter, in welchem alle Affecte einen gewaltigeren Character an sich tragen, vor sich hat. Ferner, daß die Gestalt gerade *ein König* und kein bloßer *Familienvater* ist. Darin liegt schon, daß König Lear ein erhabenes Postament fordert und nicht in das Familienhafte oder Hausväterliche herabgezogen werden dürfe.

Diesen Gedanken, daß der Darsteller einen König aus dem *heroischen Zeitalter* zu versinnlichen hat, darf derselbe in keinem Augenblick vergessen, ja er soll ihn sogar in dem Augenblick der höchsten Gebrechlichkeit des Greises noch festhalten.

Der König schreitet in *feierlicher* Haltung in den Thronsaal, wo die Großen des Reiches versammelt sind, um daselbst den doppelten Staatsakt der *Abdankung* und der *Vertheilung* des Reiches je nach dem Maaße der Liebesversicherungen seiner Töchter zu vollziehen. Gang, Haltung und die Rede verrathen die volle Ungebrochenheit des königlichen Greises. Die Rede, sowohl die Abdankungserklärung, als die beiden vollzogenen Vertheilungen der Länder an *Goneril* und *Regan*, athmen den Character der *Feierlichkeit* und größten Sicherheit. Als er sich nun *Cordelien* zuwendet, wollen wir der Rede des Königs die Zuversicht und die *geheime Lust* anfühlen, von dieser Tochter das höchste Maaß von Liebesversicherungen

zu empfangen. Um so erschütternder trifft ihn die kalte Versicherung Cordeliens, nichts mehr als die Schwestern sagen zu können, weil ihr nichts entsetzlicher erscheint, als durch übertriebene Versicherungen in den Verdacht der Heuchelei zu gerathen. Die Erklärung Cordeliens wirft den König aus seinem Gleichgewicht. Gerade weil sie ihm das liebste Kind war, er also von ihr die größte Erwartung ihrer Liebesversicherung hatte, erschüttert ihn die wortkarge Rede der Cordelia. In des Königs Erwiderung offenbart sich schon die jähzornige Natur Lear's, der er sich ungezügelt überläßt, und welche durch den Versuch Kent's, den Fluch von Cordelien abzuwenden, sich nur noch steigert. Der Verstoßung Cordeliens folgt daher die Verbannung Kent's auf dem Fuße nach. Der Zuhörer soll in diesen beiden Ausbrüchen des Königs gegen Cordelia und gegen Kent die volle Maaßlosigkeit königlichen Zornes heraushören. Die Flüche erfolgen mit ganz ungebrochener Kraft des Tones, als Ausdruck eines empörten Gemüths, welchem sich der König ganz rücksichtslos überläßt. Zwischen dem Abgange Lear's nach Cordeliens und Kent's Verstoßung und seinem nächsten Wiedererscheinen liegt ein längerer Zeitraum. Was ist indessen in des Königs Seele vorgegangen? Einmal hat sich seiner ein Schmerz über die Verstoßung Cordeliens bemächtigt, dem er aber noch nicht das volle, ungeschminkte Wort zu geben wagt, dann hat ihn das Gefühl, hier bei Goneril einer wenig liebevollen Begegnung Preis gegeben zu sein, bemächtigt, welche mit den früheren Liebesversicherungen der Tochter in ziemlich grellem Contraste steht. Zwischen diesen Empfindungen der Reue und der Kränkung durch Goneril's Begegnung auf- und abwogend, trifft den König der Antrag Kent's, der sich verkleidet dem Könige vorstellt, um ihm zu dienen. Man wird dem Könige, der in seiner Würde schon manche Kränkung erfahren hat, anfühlen, daß ihm Kent's Antrag willkommen ist.

Am meisten erfreut zeigt sich Lear über die Aeußerung Kent's, daß er etwas in seiner Miene habe, das er gern „Herr" nennen möchte. Dies entscheidet und knüpft den Vertrag zwischen dem Könige und Kent. Man wird dem Könige in der gleich darauf folgenden verächtlichen Begegnung, welche der brutale Haushofmeister Oswald durch Kent erfährt, die innere freudige Befriedigung anmerken, welche er bei dieser ersten Dienstleistung des neugeworbenen Dieners empfindet. Gleich darauf erscheint der Narr. Der König soll uns ihm gegenüber die Freude über den Anblick des treuen Burschen zeigen, den er so lange nicht gesehen hat. Zugleich soll man wahrnehmen, wie tief die bitteren Bemerkungen des Narren in des Königs Seele einschneiden, wie sehr den König namentlich die Hindeutungen des Narren auf den Undank der Kinder schmerzen. Mit dem Erscheinen Goneril's ändert sich die ganze Scene. Der König fühlt sich durch dieselbe tief verletzt und gekränkt, aber er bemüht sich, seinem Affecte keinen freien Spielraum zu gestatten. Den Kampf soll man dem König anfühlen. Aber die

erste stachlichte, von aller Pietät entblößte Rede Goneril's entfesselt den Grimm Lear's. Er bricht in Fluch gegen die gottlose Tochter los. Man fühlt dem König an, daß die Dämme der Mäßigung durchbrochen sind. Die ursprüngliche, jähzornige Natur des Königs ist völlig frei geworden, und giebt dem Gefühl erlittener Kränkung das heftigste Wort. Albaniens Erscheinen treibt endlich des Königs Grimm vollends heraus. Derselbe faßt sich in dem furchtbaren Fluch, welchen er gegen Goneril schleudert, zusammen. Der Darsteller hat bei diesem Fluche die größte Mühe, der gigantischen Rede nachzukommen. Der König richtet sich hoch auf, alles an ihm zuckt fieberisch, die Arme streckt er gen Himmel, gleichsam um den Fluch vom Himmel herabzureißen. Der Fluch soll uns wie das Grollen des Donners erklingen, nur im zweiten Theile überwiegt der schmerzliche Ausdruck des Vatergefühls die Worte: „Muß sie dann aber gebären," in welchen sich auch der ganze Fluch abschließt. Es kommt bei diesem Fluche vor Allem darauf an, das Ungeheure und Uebermenschliche, welches der Grundton des Fluches, abzuspiegeln. Der Ton darf uns in keinem Augenblick etwas Ohnmächtiges verrathen, sondern er soll, wachsend wie ein Bergstrom, dahinrollen. Man fühlt dem Ausdruck des Fluches auch das heroische Zeitalter an, dem der König angehört. Nur auf einen Augenblick scheint der König erschöpft, er rafft sich sogleich zu neuem Ergusse seines Affectes auf, in welchen sich jetzt das furchtbare Gefühl einmischt, daß er sich dieser Kränkung gegenüber ohnmächtig fühlt, und von der tiefsten Scham erfüllt ist, diesem Schmerze nicht widerstehen zu können. Zorn und Schmerz über den erlittenen Undank ringen mit einander, die nicht mehr zurückzuhaltende Thräne tritt, der krampfhaften Anstrengung gegenüber, sie zurückzudrängen, doch hervor. Mit dem letzten Anlauf ohnmächtigen Zornes verläßt Lear die Bühne. Nach kurzer Zeit sehen wir den König noch einmal zurückkehren. Er giebt einem Boten den Auftrag, zur zweiten Tochter Regan zu eilen, um ihn dort anzumelden. Der König erscheint nach der furchtbaren Aufregung, die er durchlebt hat, als ein Gebrochener. Dies verräth namentlich der Ton seiner Stimme, dem man eine gewisse Erschöpfung anfühlt. Man sieht, daß auch die Scherze des Narren nichts mehr über den König vermögen, er erwidert sie nur wortkarg und fast apathisch, aber sein Gemüth arbeitet heftig, man fühlt ihm den ungeheuern Schmerz an, der ihn nur die Bitte aussprechen läßt, nicht dem Wahnsinn anheimzufallen. In dieser Bitte an die Götter wollen wir die ganze Energie tiefbewegter und erschütterter Seele fühlen, welche ein Wehe abzuwenden trachtet, dessen nahe Gefahr er ahnet. Mit diesem gebrochenen Herzen und der erschütternden Furcht vor der Nacht des Wahnsinns scheidet Lear am Schluß des ersten Aktes von uns.

Wenn wir den König im zweiten Akt auftreten sehen, kommt er von Regan, welche absichtlich das Haus verlassen hat, um dem Besuche Lear's auszuweichen. Dem König erscheint diese Abwesenheit befremdend, aber er

unterdrückt darüber das Wort des Zornes, welches schon auf seinen Lippen schwebt. Da fällt sein Blick auf seinen in den Block gespannten Diener. Dieser Anblick empört seine Seele; er fühlt die dem Diener wiederfahrene Schmach als eine Verletzung und Kränkung seiner königlichen Würde. Gloster's Erscheinen und seine Entschuldigung des Herzogs und der Herzogin mit dem feurigsten Gemüthe, entfesselt seinen bis dahin zurückgedrängten Affect. Die Schmach des Dieners, das Nichterscheinen der Tochter öffnen seine Brust dem Affect des Zornes. Er sieht in dem, was ihm wiederfahren ist, eine absichtliche Verletzung, und verlangt zornentbrannt die Gegenwart der Tochter, aber seine Besonnenheit ruft ihn noch einmal aus dem Affect zurück; er stellt sich das vorgegebene Unwohlsein Regan's als ein wirkliches vor, und bereut sogar seine Heftigkeit und seinen Zornesausbruch, weil ihm Alles daran liegt, sich nicht dem Jähzorn zu überliefern. Dies Streben muß man dem König auch anfühlen, man muß seine Anstrengung sehen, sich zu sammeln, zu fassen. Mit dem Erscheinen Regan's beginnt ein neues Stadium für die Entwicklung Lear's. Er begegnet der Tochter Anfangs mit einer von Schmerz und Zorn über Goneril durchzogenen Stimmung, worin der König eine Zeit lang verweilt, bis er durch Goneril's Erscheinen in Affect über diese Tochter geworfen wird. Die Entfremdung von Regan nimmt jetzt einen rapiden Fortgang. Noch hält indessen Lear den äußersten Ausdruck seines Affectes zurück; er begnügt sich, der Lieblosigkeit der Tochter in einzelnen tiefschmerzlichen Wendungen und Antworten zu begegnen. Erst die folgenden Reden, in welchen die Töchter sich abmühen, ihm sein Gefolge zu schmälern, und endlich das Unnöthige irgend eines Begleiters zeigen, werfen den König völlig aus seiner bis dahin künstlich bewahrten Ruhe. Er beginnt die große Rede mit einer von Schmerz über die erlittene Kränkung durchzitterten Stimme, von welcher er sich bald zu furchtbarem Weheruf über die lieblosen Töchter erhebt. Der König fühlt sich völlig erschüttert, er scheint fast der Auflösung nahe. Er rafft sich nur zu der einzigen Anstrengung auf, den vordringenden Thränen zu wehren. Aber gerade aus dieser fast krampfhaften Anstrengung, die Thränen zurückzudrängen und in männlicher Kraft zu erscheinen, muß man das Hervorstürzen der Thränen heraushören. Die Aufgabe ist hier, in dem letzten Theil der großen Rede das ohnmächtige Ringen gegen die Thränen, den Ausdruck des Schmerzes zu vernehmen, wo jede Kraftanstrengung, die Thränen zurückzuhalten, ihre Gewalt noch greller und erschütternder erscheinen läßt. Lear verläßt die Bühne mit der furchtbaren Gewißheit, dem Wahnsinn zum Raube zu werden. Der dritte Akt zeigt uns den König in die durch das entsetzliche Unwetter grausige Nacht hinausgestoßen, und von dem Narren begleitet, der, selbst bis in das Mark erschüttert, sich vergeblich abmüht, das Herzweh des Königs hinwegzuscheuchen. Alle Reden Lear's verrathen die verzweiflungsvolle Stimmung desselben; er rast gegen die lieblosen Töchter,

wie gegen das Unwetter in Donnerworten, welche mit Lauten des erschütterndsten Herzwehes abwechseln. Das Hauptinteresse dieser furchtbaren Vision, wie die Hauptaufgabe des Darstellers besteht nun darin, uns den aus dieser furchtbaren inneren Zerrissenheit werdenden Wahnsinn des Königs zu zeigen. An sich liegt er schon in dem gewaltigen Zornesausbruche, in welchem er die Elemente als mit den Töchtern im Bunde darstellt; aber der Wahnsinn arbeitet sich auch schon jetzt zu einer eigenthümlichen Form heraus. Dieses völlige Hineinarbeiten des Wahnsinns wird durch den Anblick des scheinwahnsinnigen Edgar erzeugt. Dies hat auch die Darstellung vor Allem festzuhalten. Der König starrt den scheinwahnsinnigen Bettler an, und aus diesem Anblick, verbunden mit der Erinnerung an die erlittene Kränkung, entbindet sich der Ausbruch des wirklichen Wahnsinns Lear's. Derselbe erhält seinen ersten Ausdruck darin, daß Lear in dem fast nackten, scheinwahnsinnigen Edgar den Menschen an sich anschaut, und sich der Kleider gewaltsam entledigt. Was hierin schon vorgebildet liegt, bringt endlich die große Vision zum Abschluß. In diesem Akt, in welchem der König die lieblosen Töchter vor Gericht zieht und selbst als ihr Ankläger auftritt, schließt sich das Werden des Wahnsinns ab. Die Verwirrung des Geistes ist eine totale. Lear schaut das nur in seiner Phantasie Existirende als ein äußerlich Wirkliches an. Die einzelnen Apostrophen an Edgar, in welchem er einen gelehrten Thebaner erblickt, vollenden das Bild. Das Zusammenbrechen des königlichen Greises ist nur der Ausdruck der erschöpften Natur, welche sich nicht mehr aufrecht zu erhalten vermag.

Der vierte Akt zeigt uns den König im ausgebildeten Wahnsinn. Der König tritt mit allen Attributen eines Wahnsinnigen versehen auf. Nur der blinde Gloster und Edgar sind gegenwärtig. Der Wahnsinn entzieht sich allerdings der strengen kritischen Controle, denn man kann ihm in dem verständigen Bewußtsein eine Unangemessenheit des Tones und der Bewegung nicht vorwerfen. Alles kommt in der Darstellung dieses Wahnsinns darauf an, daß uns ein Bild dämonischer Natur vorgeführt wird. Alles, was der König ausspricht, soll den Stempel des bewußtlos wirkenden Geistes tragen. Die Recitation wird zwischen einem fast tonlos hinsprudelnden, und dann wieder unmotivirt auftretenden Accente wechseln. Nur wenn der Wahnsinn die Namen der gottlosen Töchter nennt, und sich darin auf Augenblicke verliert, wird sich die Stimme erheben, und theils vom Gefühle der Erbitterung, theils des Schmerzes gefärbt sein. Dabei darf Lear nicht unterlassen, uns das noch immer wache Gefühl seiner königlichen Würde zu zeigen, und an den ehemals gebietenden jähzornigen Monarchen zu erinnern. Je unwillkührlicher die Laute des Königs das Bild des zerrütteten Geistes darstellen, desto wahrer wird der Ausdruck des Wahnsinns erscheinen. Lear darf dabei in keinem Augenblick vergessen, daß er uns das Bild eines wahnsinnigen Königs, nicht nur eines gekränkten

Familienvaters versinnlichen soll; dazu hat er die Rede und Bewegung gleichmäßig zu benutzen. Je mehr in Augenblicken der König heraustritt, je symbolischer die Stimme und die Bewegungen auf den König und auf das Königsgefühl hinweisen, desto erschütternder und wirksamer wird das Bild des Wahnsinns heraustreten. Es wäre völlig vergeblich, Vorschriften geben zu wollen, wie sich Lear im Wahnsinn benehmen soll; Alles soll vielmehr zusammenwirken, Haltung, Ton, mimischer Ausdruck, besonders ein jäher Wechsel der Tempi. Um so mehr werden dann die lichten Augenblicke, in welchen sich die Vernunft in Raserei zeigt, damit contrastiren. Eine schöpferische Phantasie kann diese Scene unendlich reich gestalten.

Die nächste Scene, in welcher wir den König sehen, ist die auf dem Ruhebett bei seiner Tochter Cordelia. Der erschöpfte Greis war nach seinem wahnsinnigen Umherirren endlich durch die von Cordelien abgesandten Diener aufgefunden, zu Cordelien gebracht worden, wo er in erquickenden Schlaf versunken war. So finden wir ihn wieder. Sein Erwachen zeigt uns die Unsicherheit des Geistes, welche sich nirgends verleugnet und in dem schwankenden, zitternden Tone, von Pausen unterbrochen, offenbart. Endlich faßt sich das hellere Bewußtsein des Königs in der Wiedererkennung Cordeliens zusammen. Dies geschieht unter einem Thränenstrom. Man fühlt dem Ausruf des Königs: „Dies ist mein Kind Cordelia!“ sowohl das Entzücken über die wiedergefundene Tochter, als die Wiederkehr des lichten Geistes an.

Die letzte Scene zeigt uns den König mit seiner Tochter im Gefängniß. Die Reden Lear's athmen zwar eine innige Freude des Herzens, im Besitz der wiedergewonnenen Tochter zu sein, aber in diese Freude mischt sich doch zugleich der Ton des kindischen Greises ein, der die Klarheit des Geistes wieder eingebüßt hat. Nur sein Gefühl der Einheit mit Cordelien ist ungebrochen und äußert sich theils in einem stoßweise aus der Seele dringenden Jubel, theils in einem wilden Zornesausbruch bei dem Gedanken, von diesem Kinde wieder getrennt zu werden. Die Zornesausbrüche Lear's bei dem Anblick der eindringenden Soldaten athmen alle den Character der Verzweiflung, welcher man die nahe Auflösung des erschöpften Greises anfühlt, der er in Kurzem erliegt. Der Darsteller hat, nachdem er die Verzweiflung über die Trennung von Cordelien zum vollen Bewußtsein gebracht hat, in dem Dahinscheiden Lear's die völlig aufgezehrte Kraft des Lebens anschaulich zu machen, so daß der Akt des Todes mit einer Nothwendigkeit erfolgt.

IX.

Edgar
im König Lear.

Eine der herrlichsten Gestalten Shakespeare's ist unstreitig sein Edgar im König Lear. Und doch ist eigentlich noch wenig zu seiner Würdigung gethan. Daher wir uns im Folgenden bemühen, diese reiche, herrliche Gestalt zum Bewußtsein zu bringen. Der Dichter zeigt uns Edgar im ersten Akt in einer ganz kurzen Scene als einen völlig arglosen Jüngling, welcher keine Ahnung davon hat, wie sich die Tücke seines Bruders Edmund und die Leichtgläubigkeit seines schwachen Vaters Gloster gegen ihn verschworen haben, ihn zu verderben. Die kurze Scene zu Anfang des zweiten Aktes führt uns Edgar vor, wie er vom Bruder Edmund zu schleuniger Flucht bestimmt wird, um dem Zorne des Vaters zu entgehen. Mit dem dritten Akt beginnt erst die eigentliche Rolle Edgar's; zunächst verkündet uns sein Monolog, daß er entschlossen ist, unter der Hülle des Bettlers sein Leben zu fristen, und dem grausamen Schicksal Widerstand zu leisten. Schon aus diesem Monologe wollen wir den Ausdruck hoher Seelenstärke heraushören und einen bedeutenden idealen Menschen vor uns sehen. In der furchtbaren Schreckensnacht, in welche wir den König Lear hinausgestoßen sehen, begegnen wir dem Edgar wieder; er wird von den Begleitern des Königs aus der Höhle, seinem Verstecke, herausgetrieben, und so sehen wir ihn denn in die Nähe des Königs gebracht. Hier setzt er nun unter der Hülle eines tollen Bettlers sein Leben fort. Der Dichter hat nun den scheinwahnsinnigen Edgar neben den König gestellt, bei welchem der wirkliche Wahnsinn bei dem Anblick des scheinwahnsinnigen Edgar zum Ausbruch kommt. Der Dichter hat uns den Unterschied des Scheinwahnsinns und des beginnenden wirklichen Wahnsinns so erschütternd als wahr gezeigt. Während Lear's Wahnsinn sich darin offenbart, daß wir Vernunft in Raserei vernehmen, zeigt sich der Scheinwahnsinn Edgar's darin, daß wir aus seinem Munde nur Unsinn und Tollheit vernehmen. Denn Edgar kommt Alles darauf an, den Glauben an

seinen Wahnsinn bei den ihn umgebenden Personen zu erzeugen und zu erhalten. Dies vollbringt er durch einen sich absichtlich häufenden Unsinn, durch die unablässig dahinrollende wahnsinnige Rede. In Edgar ist eben keine Spur von Vernunft in der Raserei, sondern nur eine sich überstürzende Sinnlosigkeit, da dem Edgar Alles darauf ankommt, über seinen Irrsinn keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Dieser Unsinn erreicht mit dem Erscheinen des alten Gloster, welcher den König aufsucht, um ihm hilfreiche Hand zu bieten, seinen Gipfel. Um den Vater zu täuschen, und gar keine Ahnung in ihm aufkommen zu lassen, daß sich unter der Hülle dieses tollen Bettlers sein Sohn Edgar verberge, fühlt Edgar die Nothwendigkeit, sich noch in Ausdrücken des Unsinns zu überbieten. Was hat der Darsteller dabei zu thun? Das Bestreben, die Maske des Wahnsinns festzuhalten, wird sich in der Rapidität und Accentlosigkeit offenbaren, womit Edgar die ganze Fülle des Unsinns vor uns ausströmt. Nur in einzelnen Augenblicken, wo Edgar von dem Gefühl des Schmerzes über seine furchtbare Lage fast überwältigt erscheint, und er fast seine Rolle zu vergessen scheint, preßt sich das hervorbrechende Schmerzensgefühl in die Worte „Toms friert" zusammen. Aus diesen mehrfach wiederkehrenden Worten wird man den ungeheuern Seelenschmerz wie die Verzweiflung heraushören müssen, wovon Edgar ergriffen ist, und welche er mühsam und künstlich in diesem Refrain verbirgt. Erst als Edgar allein ist, vernehmen wir aus seinem Monologe, was ihn die Durchführung seiner Rolle gekostet hat, und daß er entschlossen ist, in derselben zu verharren. Die Leiden Edgar's häufen sich noch im vierten Akt. Nach einem kurzen Selbstgespräch, aus welchem die tiefe und edle Natur Edgar's zu uns spricht, erblickt er seinen Vater als blinden Greis von einem alten Manne geführt. Ausgelöscht ist bei diesem Anblick plötzlich jegliche Erinnerung an die durch den Vater erlittene Schmach und Unbill; er hat nur Worte des tiefsten Schmerzes über das Elend des Vaters. Er faßt diesen ungeheuern Schmerz in wenig durchdringende Worte zusammen, und nähert sich dem Vater, offenbar in der Absicht, ihm irgend Etwas sein zu können. Rasch wird dann auch der Bund geschlossen. Edgar führt den Vater, unerkannt von demselben, nach Dover. In einer der nächsten Scenen sehen wir wieder den blinden Gloster, von Edgar geführt, auftreten. Gloster ist in dem Wahne, er schreite die Klippe hinan, nur um sich dort von dem Gipfel derselben in das Meer zu stürzen. Hier nimmt er vom Leben wie von seinem Führer Abschied, und hiermit beginnt auch die große und schöne Rolle Edgar's, der eigentliche Seelenarzt des Vaters zu werden. Edgar hatte den Vater, anstatt auf die Klippe von Dover, auf einen Fleck gestellt, wo ein Sprung ihm nichts anhaben konnte. Der Vater, durch sein Elend des Lebens überdrüssig, hatte beschlossen, sich durch einen Sprung von der Klippe herab den Tod zu geben. Der tolle Bettler, denn dafür hielt der alte Gloster noch seinen Führer

Edgar, hatte scheinbar Abschied genommen, und Gloster hatte in dem Wahne, sich von der Klippe zu stürzen, den Sprung gethan. Edgar, welcher sich scheinbar vom Vater entfernt hatte, sieht, wie der alte Gloster durch einen Sprung in's Meer sein Leben zu enden trachtet. Edgar hatte den Vater absichtlich in dem Wahn erhalten, derselbe befinde sich auf der Höhe der Klippe, während er sich in der That auf einem ebenen Boden befindet. Gloster stürzt daher nicht, wie er wähnt, von der Klippe in das Meer, sondern fällt nur auf den Boden nieder. Jetzt beginnt die eigentliche Rolle Edgar's als Seelenarzt des Vaters; er tritt als ein ganz Fremder an den alten Gloster heran und stellt ihm seine Errettung als ein Wunder dar, indem er ihn in dem Wahn erhält, er sei wirklich von der furchtbaren Klippe herabgestürzt, wo er sich zu befinden wähnte. Die Schilderung der furchtbaren Felsenklippe in Edgar's Munde ist bekanntlich als ein Meisterstück ächter Malerei berühmt geworden. Für den Darsteller hat diese ganze Scene die Schwierigkeit, daß wir seine Schilderung auch von dem Tone gefärbt hören wollen, welchen derselbe stets durch einen von Felsen umgebenen Ort annimmt; denn Alles soll dazu beitragen, den Vater in seiner Täuschung zu erhalten. Edgar zeigt dem Vater mit der Fülle der Beredtsamkeit, daß derselbe nur durch ein Wunder am Leben erhalten worden sei, daß er also als ein Gegenstand göttlicher Fürsorge erscheine. Edgar bewirkt dadurch, daß der alte Gloster erklärt, sein Leid ertragen zu wollen, sich also nicht den Tod zu geben. Die Beredtsamkeit Edgar's kann gar nicht eindringlich genug sein; gilt es doch, in dem unglücklichen Gloster die Vorstellung und die Ueberzeugung zu erwecken, daß er recht eigentlich von den Göttern begünstigt werde. Daß dies dem Edgar gelingt, ist ein Beweis seiner hohen Geisteskraft, mit welcher er heilend und versöhnend auf den Vater einwirkt. Als Edgar den Vater bereits zu dem Entschluß gebracht hat, sein Leben ertragen zu wollen, erscheint der schurkische Haushofmeister Oswald, lüstern, bei dem Anblick Gloster's, den Preis zu verdienen, welcher auf den Tod des Greises durch den Herzog und die Herzogin von Cornwall gesetzt ist. Diesem Beginnen widersetzt sich Edgar und erschlägt Oswald mit seinem Knittel. Zugleich findet er bei ihm auch den Brief, welcher den Mordanschlag auf Albanien's Leben enthält, für welchen Goneril den Edmund eintauschen will. Sogleich ist Edgar entschlossen, das frevelhafte Beginnen dem Herzog von Albanien kund zu thun und selbst als Rächer des Verbrechens aufzutreten. Das Rächeramt vollzieht Edgar im fünften Akt. Aus der Maske des tollen Bettlers hat sich Edgar in einen stattlichen Ritter verwandelt, der, mit geschlossenem Visir auftretend, den Edmund der schurkischen Handlungen und Pläne zeiht. Diese ganze Rede Edgar's kann nicht edel und ritterlich genug erklingen. Wir müssen den zur Ausführung edelster Ritterlichkeit wieder hergestellten Edgar vor uns sehen, der uns durch Haltung, Geberde und Ton die Ueberzeugung edler Abkunft und Natur aufdringt.

Kein Anderer ist durch die Schmach, die er durch den Bruder erlitten hat, so berechtigt, das Rächeramt an Edmund zu vollziehen, als er; wenn auch der Zweikampf scheinbar die Zufälligkeit des Ausganges einschließt, indem er denselben von dem Maaße der Geschicklichkeit der Kämpfer abhängig macht, so ist der Untergang Edmund's doch eine innere Nothwendigkeit, und die Entscheidung der Waffen auch hier, wie so oft bei Shakespeare, nur die Form, in welche sich die innere Nothwendigkeit hüllt. Daß endlich Edgar am Schlusse leben bleibt, der Tod ihn also verschont, ist auch wieder nothwendig. Nachdem der Tod die Schuldigen hingerafft hat, ist es gleichsam eine Garantie für die Zukunft, wenn ein Individuum in der Tragödie Lear würdig ist, leben zu bleiben, und gleichsam als Säule einer besseren Zukunft dazustehen. Edgar, welcher durch Verbrechen wie durch Schwäche in maaßloses Leid und Elend gestürzt war, hat sich durch die sittliche Stärke seiner hohen Natur über jegliches Elend hinausgeschwungen, und sich so zum Erretter des Vaters gemacht. Daß Edgar erhalten wird, ist vielleicht das höchste Zeugniß, daß das Geschlecht einer besseren Zeit, einer sittlichen Ordnung entgegengeht, und also Edgar diejenige Gestalt ist, welcher die meiste versöhnende Kraft innewohnt.

X.

Mercutio

in Romeo und Julia.

Schon in einem früheren Werke, welches der Architektonik der herrlichen Schöpfung Shakespeare's: Romeo und Julia, gewidmet ist, haben wir der Bedeutung des Mercutio ausführlich erwähnt. Damit ist auch dem Darsteller der absolute Standpunkt gegeben, von dem aus er ihn zu versinnlichen hat. Freilich liegt zwischen dieser Erkenntniß und der Verwirklichung immer eine große Kluft. Wer nicht die Töne in seiner Gewalt hat, in welchen sich der Humor abspiegelt, der gleich erhaben über die bloße Ironie, wie über die bloße Lebenslust, doch beide zugleich in sich faßt, für den wird, bei allem Verständniß des Characters, Mercutio doch immer undarstellbar bleiben. Aus der Maske, wie aus den Accenten des Mercutio soll der Humor in seiner duftigen Leichtigkeit, seiner Lebensfrische, seiner zersetzenden und doch wieder versöhnenden Kraft zu uns sprechen. Jedes dieser Elemente muß sich durch das andere ergänzen, um das volle Bild dieser wundervollen Gestalt wiederzugeben. Die Darstellung des Mercutio bietet die beiden Spitzen dar: die Erzählung von Frau Mab und den Kampf und Tod. Die erstere zeigt uns die Poesie des Humors in seiner sprudelnden und auflösenden Kraft, der Tod den Ernst des Humors in seiner versöhnenden Kraft. Die Recitation der Erzählung von Frau Mab muß aus der Situation mit Romeo, d. h. aus der über das Haschen und den Eifer nach geträumten Gütern leicht und ironisch hinschwebenden humoristischen Stimmung herauswachsen. Die Erzählung faßt, wie wir oben gezeigt, nur alle Pointen des Sorgens und Mühens für die endliche Seite des Lebens zusammen, um sie in ihrer Nichtigkeit zu zeigen. Sie muß daher als der dichterische Erguß der humoristischen Weltanschauung überhaupt gefaßt und gesprochen werden. Wie aber die Erzählung recht eigentlich eine Verflüchtigung der endlichen Zwecke und Mühen ist, so muß sie auch im Vortrag diesen duftigen Character bewahren. So sehr die Erzählung auch malt und individualisirt, so darf die Recitation doch alle diese Mannig-

faltigkeit durch den Ton nur andeuten, indem sie uns stets in dem duftigen Reiche kecker Phantasie erhalten muß, wo sie nur die leichtesten und zartesten Umrisse für ihre Figuren wählt. Daher muß sich der Schauspieler besonders vor allen zu schweren, den leichten Flug der Accente hemmenden Recitationen bewahren. Aus dem Grundton schwebender Leichtigkeit dürfen wir in keinem Momente herausgerissen werden, auf ihm müssen sich die symbolischen und malenden Accente erheben, um die Bilder luftig zu erhalten.

Wir haben schon früher bei der Entwicklung des Mercutio bemerkt, daß er, obwohl selbst sich rasch in den Kampf stürzend, doch zugleich den Humor über diese Kampfeslust habe. Diesen Gedanken soll auch die Darstellung versinnlichen. Er tritt namentlich in der Veranlassung, die Mercutio sich zum Kampfe mit Tybald wählt, hervor. [1]) Der Ton wird daher auch den Humor über dies ganze Pathos abspiegeln müssen. Nur in einem einzigen Augenblick verläßt Mercutio den Boden des Humors, als Romeo den Schimpf, den Tybald ihm zugefügt hat, mit zahmer Demuth erträgt, [2]) wodurch sich also der Freund mit dem Vorwurf der Feigheit belastet. Aber Mercutio findet seine humoristische Haltung sogleich wieder, die ihn auch bis zum Tod begleitet. Im Sterben Mercutio's soll uns der Ernst des Humors entgegendringen. Das Erschütternde der Situation, in dem Momente des Abscheidens von dem Leben mit dem Leben selbst noch zu spielen, kann nur durch jene geheimnißvolle Kraft des Tones wiedergegeben werden, aus welchem, trotz der Schmerzen und des Unmuths, von solch einem Prahler den Todesstoß empfangen zu haben, uns doch noch jene Heiterkeit der Seele hervorblitzt, der man es anfühlt, daß sie aus der ganzen Persönlichkeit stammt und mit dem Leben keck ihr Spiel treibt.

Anmerkungen zu Mercutio.

[1]) Wir meinen die Worte Mercutio's, die er dem Vorwurf Tybald's:

„Mercutio, du harmonirst mit Romeo!"

entgegensetzt:

„Harmonirst? Was? Machst du uns zu Musikanten?" u. s. f.

Die Art, wie Ludwig Devrient die Worte sprach, versinnlichten uns das ganze Bild Mercutio's vollständig. In der Erzählung der Frau Mab dagegen war er nicht leicht und luftig genug.

[2]) Mercutio's Worte:

„O zahme, schimpfliche, verhaßte Demuth!"

XI.

Macbeth.

Macbeth hat mit Richard III. auf den ersten Anblick so Vieles gemein, daß zunächst ein Hinblick auf den Letzteren und eine Vergleichung Beider gerechtfertigt erscheinen. Richard und Macbeth sind die beiden großen Gestalten der modernen Tragödie, in welchen sich die Erweiterung derselben gegen die antike Tragödie am schlagendsten hervorthut. In Richard III., wie in Macbeth, sind die Helden der Tragödie furchtbar wachsende Verbrecher, in deren Untergang sich das Gericht des sittlichen Geistes sowohl durch das Eintreten einer neuen Ordnung der Dinge, als durch die innere Zerrüttung der Verbrecher vollzieht. Richard und Macbeth gehen Beide bis zum vollen Abfall vom sittlichen Geiste fort; Beide äußern ihre positive Thatkraft in einer Reihe von Verbrechen; Beide erringen sich einen Thron, der ihnen nicht gebührt; Beide erliegen der Selbstzerstörung, durch welche sich der sittliche Geist als eine seinen Gegensatz auflösende Macht bewährt. Aber bei dieser Uebereinstimmung der allgemeinen Grundzüge Richard's und Macbeth's dennoch welch ein Unterschied in der Composition dieser Individualitäten! Richard ist wesentlich eine *historische* Gestalt, also auch nur als Product historischer Verhältnisse zu begreifen. Wir haben ihn in unserer Darstellung als die Frucht aufgefaßt, zu deren Erzeugung alle Elemente in den vorhergegangenen Phasen der Geschichte gegeben waren; wir sahen, wie in ihm sich der Auflösungsprozeß einer ganzen Vergangenheit zusammenfaßte und erkannten daraus Richard's doppelte Bestimmung, selbst die geschichtlichen Zustände, die ihn erzeugt hatten, wie ihre Träger zu zerstören, und sich in diesem Werke der Zerstörung endlich selbst aufzureiben. Richard konnte daher nur aus seiner ganzen historischen Vergangenheit begriffen werden. Dieser gesammte Stoff bildet seine nothwendige Voraussetzung. Die geschichtlichen Verhältnisse sind ihm nur als Elemente zu seiner Entfaltung, nicht als die nothwendigen Factoren seines Werdens gegeben. Macbeth bedarf deswegen auch zu seiner Auffassung keiner geschichtlichen Vergangenheit, er erklärt sich

völlig aus sich selbst. Richard schließt einen ganzen Cyklus historischer Dramen ab, Macbeth ist ein für sich völlig abgeschlossenes Ganze. Daraus folgt, daß Macbeth das von allen besonderen geschichtlichen Verhältnissen unabhängige, ewig Menschliche rein zur Erscheinung bringt, Richard hingegen nur unter diesen concreten Verhältnissen und Voraussetzungen des geschichtlichen Geistes zu einer solchen Gestalt hat erwachsen können. Für Macbeth haben die geschichtlichen Beziehungen nur die Bedeutung allgemeiner Bedingungen, welche eine solche Characterentfaltung, einen solchen Prozeß möglich machen; für Richard aber sind sie der mütterliche Schooß, dem er entsprungen ist. Um Macbeth liegen die historischen Verhältnisse, wie eine Hülle, welche der Geist aus seinem eignen Stoff gewebt hat, um durch sie die ganze Bewegung des Bewußtseins klar durchscheinen zu lassen, für Richard sind sie ein wirklich geschichtlicher Stoff, der nur durch die dichterische Behandlung geläutert wird, und sich in seiner substanziellen Bedeutung vor uns auslegt. Für Macbeth sind diese Verhältnisse daher schon an und für sich ein idealer, nur der Offenbarung der Idee dienender Stoff, an welchem alles nur geschichtlich Wirkliche völlig überwunden und zum Zeichen des Geistes umgeschaffen worden ist. Dieser allgemeine Unterschied des Bodens der beiden Charactere setzt sich aber auch in ihrer ganzen Auffassung und Individualisirung fort. Während Richard nur dadurch poetisch wird, daß er als das furchtbare Werkzeug des geschichtlichen Geistes erscheint, das die Frevel der sich bekämpfenden Geschlechter durch Frevel rächt, das Verbrechen durch Verbrechen sühnt, und endlich durch seinen Untergang selbst den Abgrund schließt, über welchem sich eine neue Entwicklungsstufe erhebt, so zeigt uns Macbeth den furchtbaren Fall einer den dämonischen Mächten des Ehrgeizes erliegenden, dann in Frevel fortstürmenden, hochbegabten Natur. In Richard ist der Hohn gegen alles Sittliche, gegen Recht und Gesetz der Ausgangspunkt, der psychologisch aus seiner körperlichen Mißgestalt, wie aus dem in den Gräueln des Bürgerkrieges wankend gewordenen Rechtszustande erklärlich ist. Macbeth beginnt als ein siegreicher Held, der das Unrecht als Organ des Rechts gestraft hat, und dessen sittliches Gefühl lebendig und stark ist. Das Interesse an Richard bildet einerseits die Schlauheit, Heuchelei und Kühnheit, wodurch er sich den Weg zum Thron über Leichen baut, kurz, die Virtuosität im Bösen, und andrerseits die innere und äußere Zerstörung, welche Richard durch den sittlichen Geist der Geschichte erfährt. Das Interesse an Macbeth bildet dagegen die Durchführung aller der Phasen des Bewußtseins, welche der sittliche Fall einer großartigen Natur bis zu ihrer Selbstzerstörung durchläuft. Darum ist Macbeth, im Unterschiede von Richard, eine Gestalt, in welcher das aus der That sich unablässig zurücknehmende Bewußtsein das absolute Interesse erregt, welche, bei dem rascheſten dramatischen Fortschritt, eine ununterbrochene Kette eines inneren Lebens darstellt, in welcher jeder neue Ring eine

Fortbewegung in der Zerstörung und Verödung eines großartigen Menschen zeigt. Diese über die Handlung unabläßig übergreifende Vertiefung Macbeth's in sein Bewußtsein, welche die Entwicklung desselben als Hauptaufgabe erscheinen läßt, macht Macbeth zu so einem erschütternden Gemälde für alle Zeiten und für alle Völker. Wenn Richard die Tragödie des Despotismus genannt werden kann, welcher die Zersplitterung des Gemeinwesens nur aufhebt, um es seiner Selbstsucht zu opfern, so ist Macbeth die Tragödie, welche uns die ewige Geschichte der Willensenergie in ihrer zerstörenden Gestalt entfaltet, einer Thatkraft, welche, nachdem sie einmal den sittlichen Gegenhalt durchbrochen hat, von Frevel zu Frevel forttaumelt, um sich endlich durch sich selbst zu zerstören. In Richard ist der Despotismus die Grundleidenschaft, welche ihn von Hause aus in dieser traurigen Oede zeigt, der er nur durch immer neue Sättigung der Selbstsucht entfliehen kann. Der allseitig ausgeführte Despotismus aber zerstört sich selbst, weil er auf der völligen Trennung des Subjects von allen gemeinsamen Interessen beruht. Gegen ihn reagirt der nie aussterbende Sinn für Gesetz und Recht, d. h. die Gemeinschaft der Geister. In Macbeth ist das Gefühl großer Thatkraft das Treibende. Insofern seine Thatkraft den umfassendsten Kreis für das Handeln rücksichtslos zu erringen trachtet, verkehrt sie sich zum verbrecherischen Willen, der kein anderes Maaß kennt, als die Selbstsucht. Gegen ihn reagirt nun auf jeder Stufe der im Bewußtsein immanente sittliche Geist, welcher alle Handlungen, je nach dem Standpunkt, auf welchem sich das Subject befindet, rächend begleitet.

Der sagenhafte Character, welcher den geschichtlichen Verhältnissen durch den Dichter gegeben worden ist, erhebt uns sogleich über alles nur Stoffartige eines geschichtlichen Vorganges, und deutet uns an, daß auch die gegebenen concreten Verhältnisse vielmehr als ideale Formen anzusehen sind, welche sich der Geist zur Versinnlichung seiner Gedanken geschaffen hat, denn als geschichtliche Wirklichkeit. Das Sagenhafte hebt also unser Werk gewissermaßen über jede historische Realität hinaus in das freie Reich des dichtenden Geistes, und nöthigt uns zugleich, die ganze Bewegung als eine im menschlichen Bewußtsein allein vor sich gehende Entwicklung zu begreifen. Damit ist zugleich die poetische Bedeutung der Hexen ausgesprochen, welche sowohl als die sinnlichen Gestalten des Volksbewußtseins erscheinen, an deren Existenz eine Zeit, in der das geschichtliche und sagenhafte Element von einander noch ungeschieden sind, glaubt, als sie auch die Mächte des Gemüths darstellen, das Individuum beherrschen und ihm diejenigen Gedanken einzuflößen scheinen, welche eigentlich in seinem Innern, nur ihm selbst noch unbewußt, gähren. In den Hexen ist dem Genie Shakespeare's der große Wurf gelungen, diese Geschöpfe des Volksglaubens weder zu Allegorieen, also zu bloßen Erscheinungen des Bewußtseins zu verflüchtigen, noch sie mit einer solchen Derbheit der sinnlichen Realität auszustatten, daß sie als

wirklich existirende Wesen gleich den anderen Gestalten vor uns hintreten. In den Hexen faßt sich also recht eigentlich der sagenhafte Character des Ganzen zu einem concreten Bilde zusammen, welches die ganze Entwicklung als eine wesentlich in der Innerlichkeit vor sich gehende erscheinen läßt.

Wir empfangen schon vor Macbeth's Auftreten durch die Erzählung des Kriegers ein sehr bestimmtes Bild dieser Heldennatur. Für das Recht hatte er sich in den Kampf gestürzt und gesiegt. Dies sittliche Bewußtsein bildet seine Grundlage; als ein Heros im Dienste des Rechts tritt er vor uns hin. Aber in dieser heroischen Kraft birgt er auch zugleich einen ungemessenen Trieb nach Größe und Macht, der wie eine dämonische Gewalt das sittliche Bewußtsein zu durchbrechen droht.

Die finstern Gewalten des Ehrgeizes, welche noch in Macbeth schlummern, rufen die dreifache Begrüßung der Zauberschwestern wach. Macbeth schrickt vor dieser Prophezeihung zusammen,[1]) weil sie die geheimsten, aber nicht eingestandenen Wünsche der Seele trifft. Da bestätigt die Ernennung zum Than von Cawdor die erste Wahrsagung; warum nicht die Erfüllung der letzteren hoffen? Macbeth's Gemüth arbeitet heftig. Während Banquo gegen die berückende Stimme der Hexen sogleich seine sittliche Stärke als Gegengewicht aufbietet,[2]) sehen wir Macbeth in sich selbst versunken und in den ersten Kampf einer furchtbaren Dialektik hineingerissen.[3]) Bei Macbeth's großartiger Natur erscheinen die Mächte des Gemüths alle in gewaltiger Kraft. Ihr Ringen ist wie ein Kampf der Götter des Olympus mit den Titanen. Dies stellt sich in der tiefen Erschütterung dar, welche Macbeth der Gegenwart entrückt. Er erlebt einen noch nie empfundenen Streit[4]) und deutet uns schon, indem er sich das Grauen und die Einbildung, welche ihn ergreifen, hinwegklügelt,[5]) die siegreiche Nähe der finstern Mächte an. Dies Bild hat uns die dramatische Darstellung gleich in dieser ersten Scene zu geben. Die großartige Natur Macbeth's, des Genossen eines heroischen Zeitalters, muß uns zunächst aus seinem ganzen Erscheinen, wie aus der plastischen Kraft seines Tones entgegen treten. Sein Ton darf weder die diabolische Färbung Richard's, noch die Nüance jener Zutrauen erweckenden Offenheit haben, welche Othello characterisirt. In allen drei Gestalten bildet das heroische Princip zwar den Grundton; aber wie wesentlich ist dasselbe durch die Individualität modificirt! Aus Macbeth tönt die gedrungene Kraft des Helden einer sagenhaften Zeit, welche auch seinen Gemüthskämpfen den Character des Ungeheuern und Uebermenschlichen verleiht, aus Othello die Kraft einer arglosen, großsinnigen Persönlichkeit, welche die wilden Elemente seiner afrikanischen Natur gebunden hat, welche die Gluth der Eifersucht wieder entbindet; aus Richard's Ton endlich spricht zwar heroische Kraft, welche jedoch durch die innere Auflösung aller sittlichen Scheu, ja durch den Hohn gegen alles Recht in Richard nicht mehr

den Character natürlicher Energie hat, sondern mehr in unheimlichen Lauten aus dem Innern hervorbricht.

Macbeth brütet vom ersten Moment an über die Worte der Prophezeihung. Seine tiefsten, bisher noch gebundenen Wünsche sind plötzlich entfesselt worden. Nun trifft ihn das berauschende Wort der Gattin. In der ersten kurzen Unterredung mit ihr ist Macbeth noch sehr wortkarg; er wagt es weder die Zumuthung der Lady zurückzuweisen, noch zu bekräftigen; um so heftiger arbeitet es in der Tiefe seiner Seele. Der erste Monolog (Akt 1, Scene 7) giebt uns diesen Kampf in seiner ganzen, gewaltigen Bewegung. Macbeth erscheint in tiefes Sinnen versenkt, die Einsamkeit ist ihm Bedürfniß; hier soll das Für und Wider, was im Gemüthe vorgeht, durchgekämpft werden. Jetzt schon beginnt das Macbeth's innere Gährung characterisirende Abspringen und sein unvermitteltes Wechseln der Bilder, welches die ungeheure Spannung des Geistes mit wunderbarer Kraft abspiegelt. Die Bilder werden, noch ehe sie zu Ende geführt sind, plötzlich verlassen, und mit anderen, oft gar nicht verwandten Anschauungen vertauscht.[6]) Die fieberhafte Unruhe ist das alleinige Band für diese Sprünge der Phantasie. Aus dem ganzen Monologe taucht indessen der sittliche Geist immer wieder hervor. Der Gedanke, daß die Verbrechen auf das Haupt ihres Urhebers zurückschlagen, und das Bild des gnadenreichen Dunkan dringen aus dem finstern Chaos als die bleibenden Lichtpunkte hervor. Erst die Unterredung mit Lady Macbeth verfinstert diese lichten Punkte des sittlichen Bewußtseins wieder, und giebt den Mächten des Ehrgeizes den ersten vollständigen Sieg. Dem Darsteller Macbeth's fällt nun in dieser Scene die Aufgabe zu, uns das schrittweise Zusammensinken der sittlichen Schranken zu versinnlichen. Jeder Redesatz der Lady Macbeth ist gewissermaßen ein erfolgreicher Sturm gegen die noch behauptete Verschanzung der sittlichen Scheu. Die Erinnerung an Dunkan's Gnade, die Berufung auf die Feigheit des Mordes, der Zweifel am Gelingen und der Entschluß zur That sind die in großen Zügen gezeichneten Entwicklungsphasen Macbeth's in dieser bewunderungswürdigen Unterredung. Die Schwierigkeit der Darstellung beruht besonders auf der Versinnlichung dieses Fortschrittes in der Vernichtung der sittlichen Schranken, auf der in Gesicht und Ton wahrnehmbaren Vermittlung dieser einzelnen Stadien. Macbeth's Gemüth arbeitet während der Lady Reden rastlos fort, sein Antlitz und seine Haltung müssen uns daher ihre Wirkung so weit reflektiren, daß die folgende Rede Macbeth's stets die ganze vorhergegangene Bewegung als eine natürliche erscheinen läßt.

Auf Macbeth lastet beim Beginn der gedachten Unterredung der Zwiespalt; diese Last wird freilich von ihm abgeworfen, aber nur um die Last des Verbrechens auf sich zu nehmen. Die düstere, brütende Haltung weicht der Entschlossenheit; die Sehnen sind zum Verbrechen gespannt; die Festigkeit,

welche das Wollen des Frevels erzeugt, ist eingetreten und weist uns auf die grauenvolle Entscheidung hin.[7]) Der Ausübung der That geht die Vision vorher. In ihr macht sich die Reaction des Gewissens gegenständlich. Da alle Gemüthsbewegungen Macbeth's gewaltig sind, so erscheint auch das Gefühl dieses Bruches des sittlichen Geistes, das Lossagen desselben von seinem Grund in der Form einer fieberhaften Stimmung, welche das innerlich Angeschaute auch sinnlich gegenständlich erblickt. In der Vision ist Macbeth außer sich; erst allmälig ruft er sich daraus wieder zu sich selbst zurück. Indem sich Macbeth der Vision bewußt wird, verschwindet natürlich auch dieser Zustand[8]) und die directe Darstellung der Schrecken des Gemüths nimmt ihren Anfang. Das finster schleichende Verbrechen mit seinem ganzen Gefolge von Unheimlichkeit und Entsetzen spiegelt auch seinen Character in Macbeth's Rede ab. Die Natur ist ihm ein Abbild seines geheimen Grauens; seine Bilder geben alle nur Anschauungen der Unheimlichkeit und des Gespenstischen. Der unerschrockene, todesmuthige Held erfährt zum ersten Mal die Qualen der Feigheit. Der Monolog ist das erste Strafgericht der That. Hier beginnt auch für die Darstellung der Wendepunkt. Der sonst eisenfeste Ton Macbeth's stößt bebende Laute aus, der so festgefugte Körper erzittert, der sonst stolze Blick des Helden blickt scheu umher, oder kehrt sich nach innen. Endlich rafft sich Macbeth aus seinem unheimlichen Zustande auf und schreitet an's Werk. Nach vollbrachter That kehrt er zurück; das ganze Entsetzen der That ist auf seinem Antlitz gelagert. Zuerst ist er von dem Frevel betäubt; dies soll uns der dumpfe Ton in den unzusammenhängenden Fragen, welche er und Lady Macbeth mit einander wechseln, versinnlichen. Nun steigt mit den Worten: „Dort sieht's erbärmlich aus!" das Grauen über das Vollbrachte wie ein Geist aus seiner Seele empor, der wie ein zweiter Mensch aus seinem Innern unfreiwillig heraustönt. Macbeth wird widerstandslos von diesem Dämon des Entsetzens fortgerissen, der in immer stärkeren Tönen aus ihm hervordringt.[9]) Hier kommt es also bei der Darstellung besonders darauf an, die gedachten Stellen als den unfreiwilligen Ausdruck des wachsenden Entsetzens wiederzugeben. Macbeth endet die Scene mit dem klaren Bewußtsein der furchtbaren That; er drückt das Unermeßliche derselben in einem entsprechenden, ebenso ungeheuern Contraste aus,[10]) und er sättigt sich in dieser Anschauung, durch welche er die Furchtbarkeit seines Zustandes malt. Dem Grauen seines Bewußtseins folgt der Fluch, heucheln zu müssen. Man wird daher bei dem nächsten Erscheinen Macbeth den ungeheuern Vorgang anfühlen müssen. Das Antlitz kann die Zerstörung der Seele nicht verleugnen, der Ton sich nur mit Mühe zur Unbefangenheit zwingen; der wissende Zuschauer soll in beiden noch die abziehenden Furien erblicken. Auch Macbeth's Entsetzen bei dem Schrei Macduff's, welcher den an Dunkan verübten Frevel verkündigt, wird für den Wissenden einen ganz anderen Character erhalten,

als das Entsetzen Macduff's. Aus dem Letzteren spricht der unmittelbare Eindruck eines ebenso ungeahnten, als ungeheuern Frevels! Es sind große, mächtige Töne, aus denen die Stimme des Weltgerichtes zu uns dringt; aus Macbeth's Entsetzen spricht der Fluch der eignen That. Macbeth ist hier nicht nur Heuchler, es dringt vielmehr das Bewußtsein des eignen Verbrechens aus ihm hervor, das sich vornehmlich in den Schluß der Erzählung von dem Tode der beiden Kämmerlinge mischt. Macbeth hat keine Kraft, in der Heuchelei auszuhalten; das Bild des Mordes beherrscht selbst seine erlogene Schilderung. In jedem Momente offenbart uns der Dichter die Phänomene des Bewußtseins, welches sich während und nach der That entbindet, und gleichsam der aus der dramatischen Handlung sich unablässig in sich zurücknehmende und dieselbe in ihrer absoluten Bedeutung durchsichtig machende Geist ist.

Mit den durchlebten Schrecken des Gewissens nach dem Königsmorde tritt für Macbeth ein neues Stadium der inneren Bewegung ein. Der Preis des Verbrechens muß gesichert werden. Was durch Frevel errungen worden ist, kann nur durch neue Frevel behauptet werden. Die Reaction des sittlichen Bewußtseins ist zugleich durch ihre ungeheure Anspannung erschlafft. Macbeth bebt daher nicht mehr vor einem neuen Frevel zurück. Banquo muß fallen; er ist der Einzige, den er fürchtet.[11]) Macbeth trotzt den Regungen des Gewissens, die in ihm noch auftauchen;[12]) es ist der Beginn eines Zustandes, der mit einer völligen inneren Verwüstung endigt. Dieser Ton des Trotzes gegen ein Schwanken vor der Consequenz herrscht in dem Monologe Macbeth's, welcher der Unterredung mit den Mördern unmittelbar vorhergeht; er ist der Anfang einer gewaltsamen Bändigung der sittlichen Reaction. Das Gefühl des unaufhaltsam fortwirkenden Frevels wird zunächst durch die Berufung auf die Nothwendigkeit neuer Verbrechen übertäubt.

Macbeth hat indessen die Mörder zur blutigen That gedungen. Gleich darauf versinkt er in sich selbst. Lady Macbeth will die trüben Bilder von ihm verscheuchen, mit dem Gedanken: „Was unheilbar, vergessen sei's. Gescheh'n ist, was geschehen." Da bricht der Trotz gegen die verdammende Stimme seines Gewissens mit unaufhaltsamer Kraft aus Macbeth hervor. Wenn wir denselben vor dem Frevel an Dunkan im Kampfe mit sich selbst, die finstern Gewalten seines Ehrgeizes mit seinem sittlichen Bewußtsein ringen sehen, er dann unmittelbar nach der That über das Ungeheure betäubt war, so bemächtigt sich mit dem Gedanken an Banquo's Existenz die Furcht seines Geistes, den Frevel nur zum Vortheil eines Anderen unternommen zu haben. Die Ermordung Banquo's sollte ihn von dieser Furcht befreien. Der erste Frevel zum Schutz des Frevels war vollbracht worden mit dem Befehl zum Morde Banquo's. Nun erwachen in Macbeth die Scorpionen, welche ihn in eine ruhelose, von Verbrechen erfüllte Zukunft

jagen. Daß der Frevel den Frevel erzeugt, daß, um den Preis des ersten Frevels zu gewinnen, der folgende geboten wird, dies taucht mit einer furchtbaren Gewalt in Macbeth's Bewußtsein auf. Zum ersten Mal erfährt er sich an das Verbrechen gebunden und demselben, wie einer Naturnothwendigkeit unterworfen.[13]) Das Verhältniß der sittlichen Freiheit zur Naturgewalt der Leidenschaft hat sich damit völlig verkehrt. Die erstere ist zum Ausdruck einer bloßen Naturgewalt herabgesunken, die letztere in die Stellung einer trotzigen Siegerin getreten. Da aber diese Verkehrung eine völlig unnatürliche ist, so treten auch gegen dieselbe wieder der wilde Trotz und das Entsetzen hervor. Das Zerwürfniß Macbeth's ist aber damit in ein wesentlich anderes Stadium getreten. Der ursprüngliche Kampf des sittlichen Geistes gegen die Naturgewalt der Leidenschaft hat sich in den Kampf der übertäubten und nur noch bewußtlos reagirenden Gewalt des Gewissens gegen das mit Bewußtsein ausgesprochene Gesetz, das Leben nur durch Frevel erhalten zu können, verkehrt. Diese letzte Seite erhält daher wesentlich den Character des wilden Trotzes, die erstere den Character eines inneren Grauens, dessen sich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Dieser Trotz ist aber das indirecte Bekenntniß der Macht, der man sich widerwillig beugt, während man sie nicht anzuerkennen den Schein annimmt; das Grauen ist die Empörung der zur Unterwerfung gezwungenen Gewalt, welche darin noch das Zeugniß ihrer Unbesiegbarkeit ablegt. Der Trotz, wie das geheime Grauen, sind daher die Formen, in welchen sich Macbeth's durch die That, wie durch das Wort zur Ohnmacht verurtheiltes sittliches Bewußtsein hervordrängt, welches also in verkappter Gestalt den Kampfplatz wieder betritt, auf dem es, in seiner eigentlichen Gestalt streitend, der verbrecherischen Leidenschaft erlegen war.

In beiden Gestalten erscheint also die innere Zerstörung Macbeth's als sein inneres Gericht, welches er an sich selbst erfährt. In der von uns berührten Scene, unmittelbar nach dem Befehl zur Ermordung Banquo's, wechseln der Trotz und das Grauen mit einander ab. Beide bewegen sich gewissermaßen noch ungeschieden neben einander. Die ganze Scene trägt daher die Keime der inneren Zerstörung in sich, welche die folgenden Scenen zu den entwickeltsten Formen herausarbeiten. Das Grauen ist die positive Gestalt, in welcher der durch die Frevel niedergedrückte sittliche Geist reagirt, welches daher die Gestalt einer blind wirkenden Naturgewalt annimmt, die Macbeth übermannt. Die concrete Darstellung dieses Moments ist die Erscheinung des Geistes des ermordeten Banquo. Nachdem dies Grauen mit allen seinen Schrecken durchlebt worden ist, hat es aber auch seine Kraft abgestumpft; es ist an dem abstrakten Trotz ermattet. Der sittliche Geist verläßt die Gestalt des Grauens und erscheint in der negativen Form eines sich immer steigernden Trotzes gegen den sittlichen Geist, welcher endlich mit einer inneren Verödung endet, in der sowohl die Kraft des Trotzes, als

der sittliche Widerstand völlig zusammengesunken sind. Diese Bewegung enthüllt uns Macbeth's Bewußtsein von den an die Zauberschwestern gerichteten Fragen an bis zu seinem Ende. Die Durchführung des zweiten Moments hat die Abstumpfung des Kampfes und damit das dumpfe Hinstieren in die innere Leere zum Resultat, indem durch eigene Schuld jedes Interesse am Leben ausgesogen worden ist.

Nur aus den von uns entwickelten Gedanken ist die ungeheure Scene Macbeth's mit dem Geiste Banquo's im Organismus des Ganzen als ein Moment in der Entwicklung des Bewußtseins greiflich. Daß der Geist Banquo's als das in sinnlicher Gestalt gegenständliche Bewußtsein Macbeth's gefaßt werden muß, geht schon daraus hervor, daß die Erscheinung nur ihm sichtbar ist. Aber auch der Moment des wiederholten Erscheinens Banquo's beweist dies. Banquo's Geist setzt sich auf Macbeth's Platz und wird von Letzterem gerade in dem Augenblick wahrgenommen, wo er mit erheuchelter Liebe des abwesenden Banquo gedenkt. Der Name ruft in dem aufgeregten Gemüthe Macbeth's unwillkührlich das Bild des Ermordeten wach und erweckt das innere Grauen, welches als eine nicht zu überwältigende Naturgewalt auf Macbeth einstürmt und die Heuchelei der Rede Lügen straft. Während die offene, mit dem Bewußtsein des Widerspruchs von Gesinnung und Wort gesprochene Erinnerung an Banquo gerade den Abgrund des Gemüths verdecken soll, schlägt das geheime Grauen mit einer nicht zu überwältigenden Kraft aus dem Gemüth heraus. Die ganze gegen Banquo gerichtete Rede Macbeth's hat daher durchaus den Character einer bewußtlos wirkenden und die Besonnenheit unterjochenden Gewalt, welcher sich Macbeth vergebens zu erwehren trachtet. Die Darstellung dieser Scene muß daher wesentlich diesen Character abbilden. Die Rede Macbeth's soll als der Ausdruck eines ihn übermannenden und vergeblich bekämpften Grauens wirken, das sowohl des Ausrufs zur Ermannung von Seiten Lady Macbeth's, wie der eignen Anstrengung spottet. Wir wollen daher aus Macbeth's gegen Banquo's Geist gerichteten Worten das Außersichsein eines Geistes vernehmen, der die furchtbare Ironie erfährt, der Macht des sittlichen Bewußtseins als einer nur unfreiwilligen, wie ein Dämon aus dem Innern heraustönenden Stimme zu erliegen. Die ganze Scene Macbeth's hat daher den Character einer Krankheit, welche ihren nothwendigen Verlauf hat, den keine Kunst abzukürzen im Stande ist. Die Wiederkehr Banquo's ist die verstärkte Rückkehr des Grauens, welches das zweite Mal Macbeth noch viel gewaltiger anfällt und das Mark seines Lebens schüttelt. Bei der Rückkehr des Grauens drückt daher die Rede Macbeth's die krampfhafteste Anstrengung aus, sich davon zu befreien, bis er mit einer völligen Erschöpfung endet. Das durchlebte Grauen bedingt aber auch das Werden des zweiten Stadiums der inneren Zerstörung Macbeth's, nämlich den Trotz gegen jede ihn verurtheilende Regung des Innern, mit dem Streben, sich durch den wachsenden Frevel selbst zu übertäuben.

Dies tritt schon am Schluß der von uns entwickelten Scene hervor und bildet von nun an die ganze Substanz von Macbeth's Bewußtsein.[14])

Der Gang zu den Hexen, seine Beschwörung, ihm Antwort zu ertheilen, sind die Anfänge dieser trotzigen Stimmung, welche selbst die Naturmächte in ihren Dienst zu nehmen gebietet. Dieser Trotz nimmt nun zunächst den Character einer grandiosen Kühnheit an.[15]) Er leiht ihm den gebieterischen Ausdruck, der aus der heroischen Kraft stammt, welcher keinem äußeren und inneren Schrecken zu weichen gesonnen ist. Dieser Trotz verwandelt sich nach der vernommenen Prophezeihung in ein mit Hohn gegen das Geschick gemischtes Gefühl stolzer Sicherheit.[16]) Macbeth scheint auf dem starken Grunde selbstbewußter Kraft zu ruhen. Aber schon die Erscheinung der acht Könige, gefolgt von Banquo, als dem Ahnherrn dieser Reihe, schreckt Macbeth wieder auf. Was helfen alle Frevel, was aller Trotz gegen die Stimme des Gewissens, wenn er nur für Andere gearbeitet hat! Diese Erscheinung schließt aber zugleich einen sehr tiefsinnigen Gedanken ein. In der Anschauung jener Reihe von Königen aus Banquo's Stamm ist nämlich die vergebliche Arbeit des Bösen, welches in Wahrheit nur für den Hervorgang der sittlichen Ordnung arbeitet, vorgestellt, und die sich selbst zerstörenden und das Gegentheil ihrer directen Zwecke herbeiführenden Frevel gegenständlich gemacht. Das gerade macht alle Erscheinungen unserer Tragödie so poetisch, daß sie stets Offenbarungen der tiefsten Wahrheiten enthalten und das Abbild der ewigen Gesetze des menschlichen Bewußtseins darstellen.

Mit der letzten Erscheinung hat Macbeth die Sicherheit verloren, welche ihn zu Anfang dieses Auftrittes noch erfüllte. Es greift daher jetzt ein wilder Trotz in seinem Gemüthe Platz, der sich zuerst in dem Befehle Luft macht, die Burg Macduff's zu überfallen und sein Weib und Kind dem Schwert zu opfern. Dies ist nicht mehr, wie der Mord Banquo's, eine That, um sich den Preis des ersten Verbrechens zu sichern, sondern der Ausbruch eines brutalen Trotzes, welcher sich in der prahlerischen Verhöhnung jeder sittlichen Schranke gefällt, der auch vor dem Morde der schuldlosesten Wesen nicht mehr zurückbebt, um sein empörtes Blut zu kühlen. Hiermit beginnt das letzte Stadium der Selbstzerstörung, welche mit der Abstumpfung gegen alles Lebensinteresse endet. Macbeth hat keine Geister mehr zu fürchten, weil auch jetzt der letzte Zusammenhang zerrissen ist, der ihn mit dem sittlichen Geiste verband. Aus Macbeth's Ton muß daher auch von jetzt an der wahnsinnige Trotz sprechen, welcher sich einbildet, Herr der Verhältnisse zu sein, die pochende Angst der Seele hinwegspotten und hinwegschelten zu können, während er ein Spielball der Verhältnisse und seiner fieberhaften Aufregung ist. Auch die Sicherheit, mit der Macbeth bei seinem Auftreten im fünften Akt die Nachricht von dem Abfall der Thans empfängt, ist eine erlogene, welche daher die folgende Wuth gegen den Boten sogleich Lügen straft. Diese innere Haltungslosigkeit und Verödung offenbart sich nun theils in den rasch ab-

springenden Bildern und wechselnden Metaphern,[17]) von denen keine mehr durchgeführt wird, theils in den aus dem gemeinsten Leben gegriffenen Anschauungen, in denen sich der Cynis der sittlichen Brutalität verräth.[18]) Der Ton Macbeth's muß daher seine Idealität und seine frühere Plastik verlieren und einem dumpfen, schatten- und lichtlosen Ausdruck weichen, welcher uns das Wesen dieser inneren Stumpfheit bezeichnet. Den Gipfel erreicht nun dieser sich selbst aufzehrende Trotz in der Erfahrung der Trugorakel der Hexen. Die Kunde von dem sich heranbewegenden Birnam-Walde und von Macduff's vorzeitiger, gewaltsamer Geburt zerbrechen die letzten Anker, woran sich Macbeth noch krampfhaft festhielt. Auch in dieser Wendung ist ein allgemeines Phänomen des Bewußtseins dargestellt, nämlich die trügerische Sicherheit, in welche uns die Vorspiegelungen des Bösen einwiegen, um sich hinterher in ihrer wahren Gestalt als Truggebilde zu zeigen. Die Schrecken dieser Erfahrung saugen endlich völlig das Mark aus Macbeth's Leben; der wilde, gegen die ganze Schöpfung rasende Wahnsinn beginnt, die selbstbewußte Tapferkeit des Helden verzerrt sich zum wüsten Sturm eines verzweifelten, gehetzten Menschen, der sich zuletzt selbst in dem Bewußtsein des Gaukelspiels der Hölle, im Gefühl, einer unentfliehbaren Nothwendigkeit zu erliegen, zur Schlachtbank stürzt.[19]) Die sittliche Tapferkeit Macduff's trifft Macbeth, der, wie ein rings umstellter Räuber, sein Leben zuletzt nur noch mit dem Trotze der Verzweiflung vertheidigt.

Anmerkungen zu Macbeth.

[1]) Banquo selbst sagt, indem er die große Gemüthsbewegung Macbeth's bei dem prophetischen Rufe der Hexen gewahr wird, zu Macbeth:

„Was schreckst du, Mann? erregt dir Furcht, was doch
So lieblich lautet?" —

[2]) Banquo sagt nämlich:

„Oft, uns in eignes Elend zu verlocken,
Erzählen Wahrheit uns des Dunkels Schergen,
Verlocken uns durch schuldlos Spielwerk, uns
Dem tiefsten Abgrund zu verrathen."

[3]) Diese Dialektik kündigt sich gleich im Beginn der Rede an in den Worten:

„Die Anmahnung von jenseits der Natur
Kann schlimm nicht sein, — kann gut nicht sein" u. s. f.

[4]) Die innere Beängstigung bei der auftauchenden Versuchung drückt Macbeth offenbar durch das Bild aus, daß sein festes Herz ganz unnatürlich an seine Rippen schlägt.

[5]) Die Sophistik, mit welcher sich Macbeth das Entsetzen seines Gemüths hinwegklügelt, ist in den Worten ausgesprochen:

„Erlebte Gräuel
Sind schwächer, als das Grau'n der Einbildung,"

mit welchen er offenbar die innere Angst bei dem Gedanken an den Frevel als stärker und erschütternder bezeichnet, als sie sich bei der That selbst zeigen wird. Das wirkliche Erlebniß der verbrecherischen That wird ihn in geringere Unruhe versetzen, als die erst von der Phantasie genährte That.

[6]) Beweis dafür ist der ganze erste Theil des Monologs bis zu den Worten:

„Doch immer wird bei solcher That uns schon
Vergeltung hier" u. s. f.

Dies kehrt bei der Vergegenwärtigung der Tugenden Dunkan's wieder, welche die Phantasie von Neuem erhitzt bei dem Gedanken, welchen Abscheu dieser Mord erregen wird. Vergl. die mit unserer Auffassung übereinstimmenden Bemerkungen Tieck's zu diesem Monologe in der Uebersetzung des Shakespeare, 12. S. 386, 387.

[7]) Daher Macbeth die Unterredung mit den Worten schließt:

„Ich bin fest; gespannt
Zu dieser Schreckensthat ist jeder Nerv."

[8]) Dies tritt sehr entschieden mit den Worten ein:

„Es ist nicht wirklich da:
Es ist die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt."

[9]) Dieser oben bezeichnete Zustand des inneren Schreckens beginnt mit den Worten Macbeth's:

„Der Eine lacht' im Schlaf — und Mord schrie Einer" u. s. f.

und endet erst mit den Worten:

„und d'rum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr."

Die ganze Stelle bildet ein Ganzes, das furchtbare Bild des über die That entsetzten Gemüths. Die dazwischen geworfenen Reden der Lady Macbeth verklingen spurlos, denn Macbeth setzt gewissermaßen willenlos die Schilderung seiner inneren Schrecken fort.

[10]) Wir meinen die grandiose Stelle:

„Kann wohl des großen Meergott's Ocean
Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein:
Weit eh'r kann diese meine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewässer färben,
Und Grün in Roth verwandeln."

[11]) Macbeth sagt:

„Außer ihm ist Keiner,
Vor dem ich zittern muß, und unter ihn
Beugt sich mein Genius scheu, wie nach der Sage
Vor Cäsar Mark Antonio's Geist."

[12]) Wir meinen die Stelle in dem Monologe Macbeth's (Akt 3, Scene 1) von den Worten an:

„Hab' ich für Banquo's Stamm mein Herz befleckt,
Für sie erwürgt den gnadenreichen Dunkan" u. s. f.

bis zu dem Ausdruck des Trotzes:

„Eh' das geschieht, komm, Schicksal, in die Schranke,
Und fordre mich auf Tod und Leben!"

[13]) Dies sprechen die letzten Worte, mit denen Macbeth die Scene mit Lady Macbeth schließt, sehr entschieden aus:

„Sündentspross'ne Werke
Erlangen nur durch Sünde Kraft und Stärke."

[14]) Es kündigt sich vor Allem in den Worten Macbeth's an:

„Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär', als durchzugehn.
Seltsames glüht im Kopf, es will zur Hand,
Und muß gethan sein, eh' noch recht bekannt."

[15]) Wir haben dabei besonders die gewaltige Beschwörung Macbeth's gegenwärtig, durch welche er die Hexen zwingt, ihm Antwort zu geben. Die Bilder thürmen sich hier unaufhaltsam aufeinander. Macbeth's Phantasie thut sich in keiner Anschauung Genüge und greift daher zu immer kühneren Wendungen. Das Streben, mit jeder folgenden Berufung die nach dem völlig inadäquaten Ausdruck für die innere Aufregung ringende Phantasie zu sättigen, treibt diese grandiose Steigerung Macbeth's hervor.

[16]) Dies Bewußtsein ist unverkennbar in den Erwiderungen auf die Prophezeihungen der Hexen, zuerst in Betreff Macduff's:

„Dann leb', Macduff; was brauch' ich dich zu fürchten;
Dich mach' ich doppelt sicher, Sicherheit,

Und nehm' ein Pfand vom Schicksal — du mußt sterben;
Dann sag' ich zu der bleichen Furcht: du lügst!
Und schlafe trotz dem Donner."

Dann in Betreff des Birnamwaldes, wo Macbeth sagt:

„Wer wirbt den Wald? Heißt Bäume von der Erden
Die Wurzel lösen? Wie der Spruch entzückt!
Aufruhr ist todt, des Birnams Waldung rückt
Bergan, und unser Macbeth hochgemuth
Lebt bis an's Ziel der Tage, zahlt Tribut
Nur der Natur und Zeit."

[17]) Wir haben unter Anderem dabei besonders die Rede Macbeth's gegenwärtig (Akt 5, Scene 5) in der Scene mit Seaton, unmittelbar nachdem der Letztere den Tod der Königin gemeldet hat. Macbeth drückt die Hohlheit und Nichtigkeit des Lebens in den wechselndsten Metaphern aus, welche besonders in dem letzten Abschnitt der Rede sich in Sprüngen einander drängen:

„Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild,
Ein armer Comödiant, der springt und knirscht
Ein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Mährchen ist's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Hang und Wuth,
Das nichts bedeutet."

Einen ähnlichen, wenn auch nicht so gehäuften Wechsel der Bilder bieten viele Stellen Macbeth's im letzten Akt dar.

[18]) Wir zählen außer der brutalen Anrede gegen den Diener, welcher die Nachricht von dem heranrückenden Heere bringt, eine Menge von Stellen hierher, welche das im Text Ausgesprochene bestätigen. Nur einige unter mehreren, und zunächst der Ausdruck des wildesten Trotzes:

„Ich will fechten,
Bis mir das Fleisch gehackt ist von den Knochen."

Ferner die Rede zum Arzt:

„Wirf deine Kunst den Hunden vor, ich mag sie nicht;"

und gleich darauf:

„Arzt, konnt'st du meinem Land
Beschau'n das Wasser, seine Krankheit finden,
Und es zum kräft'gen frühern Wohlsein reinigen,
Wollt' ich mit deinem Lob das Echo wecken,
Daß es dein Lob weit hallt."

[19]) Dies drückt die Schlußrede Macbeth's nach der Kunde von dem vorrückenden Birnamwald auf das Erschütterndste aus, indem er sagt:

„Waffen nun, Waffen! und hinaus! —

Ist Wahrheit das, was deine Meldung spricht,
So ist kein Fliehn von hier, kein Bleiben nicht.
Das Sonnenlicht will schon verhaßt mir werden;
O, fiel in Trümmer jetzt der Bau der Erden!
Auf, läutet Sturm! Wind, blas'! heran, Verderben!
Den Harnisch auf dem Rücken, will ich sterben!"

Denselben Geist athmet die Schlußrede Macbeth's, ehe er zum Kampf mit Macduff die Bühne verläßt.

XII.

Julia

in Shakespeare's Romeo und Julia.

In unserer Kunst der dramatischen Darstellung deuteten wir bei der Entwicklung des ersten Standpunktes der unmittelbaren Empfindung an, daß reiche dichterische Gestalten unmöglich nur vermittelst einer gesteigerten lyrischen Empfindung zu versinnlichen seien.[1]) Wir nannten beispielweise die Julia, welche durch eine reich begabte Persönlichkeit, von dem Standpunkt der Empfindung aus dargestellt, uns nur stellenweise entzücken, niemals aber das Ganze dieser reichen Figur vergegenwärtigen werde. Sie fordert ein Gleichgewicht aller zur Darstellung nöthigen Kräfte, und eine Fähigkeit, dieselben willkührlich steigern, mithin beherrschen zu können. Ihre vollendete Darstellung wird daher immer ein Prüfstein ächter künstlerischer Bildung und der Genialität zugleich sein. Versuchen wir durch die folgenden Andeutungen den Reichthum dieser Individualität aufzufassen und dadurch Darstellerinnen selbst Führer zu werden.

Die Gestalt der Julia durchläuft zwei große Phasen der Entwicklung. In der ersten zeigt uns der Dichter das Werden und Wachsen ihrer Leidenschaft, in der zweiten erscheint sie uns als die mit der ganzen Kraft ihres Pathos gegen das rauhe und unbarmherzige Schicksal ankämpfende Heroine. In der ersten Epoche entfaltet sich die ganze Fülle ihres Geistes und Gemüths, um mit dem Zauber zartester und leidenschaftlichster Liebe die Seligkeit des schwelgenden Herzens auszubreiten. Hier gewinnen wir die Gewißheit der schöpferischen und beseligenden Kraft ihrer Leidenschaft. In der zweiten Epoche faßt sich dieses Pathos zum Widerstande zusammen und geht in den Kampf der harten Wirklichkeit ein. Hier steigern sich gleichfalls alle Kräfte der Seele, um den Heroismus der Leidenschaft und ihren furchtbaren Ernst zu bewähren. Da sich aber die Kraft immer nur durch den Grad des Widerstandes bewährt, den sie erfährt, so offenbart uns die zweite Epoche der Entwicklung Juliens auch dadurch die Intensität ihres

Pathos, indem es sich durch Kampf und Tod als die über alle Schranken triumphirende Macht bewährt. Darin liegt zugleich der innere Zusammenhang zwischen beiden Phasen. Es ist in beiden ein und dieselbe, die ganze Persönlichkeit beherrschende Macht der Liebe wirksam und gestaltend, welche in dem ersten Stadium der Individualität durch den Duft der Phantasie verklärt, in dem zweiten durch die Größe des Schmerzes und die Energie des Todesmuthes heiligt.

Die erste von uns berührte Periode Juliens zerfällt wieder in drei Abschnitte. In dem ersten zeigt uns der Dichter das unbefangene Mädchen plötzlich vom Strahl der Liebe getroffen, und in nur wenigen Worten die Gewalt der Leidenschaft ankündigend, welche sie erfüllt. Im zweiten sehen wir die Keime jungfräulicher Liebe zu den zartesten Blüthen der Liebe entfaltet, aus denen uns die innigste Poesie des Herzens entgegenströmt. Hier durchdringen sich Zartheit und Leidenschaft, jungfräuliche Scheu und volle Hingebung zu einem wunderbaren Gemälde der Seele. Der dritte Abschnitt offenbart uns das in der vollen Pracht der Bilder schwelgende Weib, das, auf dem Höhepunkte des Entzückens stehend, dasselbe zum freiesten, beseligendsten Ausdruck der Seele steigert. Es ist das in den schwungreichsten Anschauungen sich genießende, gleichsam den Besitz des Geliebten feiernde Weib, welches die volle Frucht der Leidenschaft bricht, stark und hinreißend in ihren Ergüssen und durch die Poesie der Leidenschaft zum höchsten dichterischen Aufschwung erwachsen. Aber auf dieser Höhe befriedigter, seliger Empfindung eröffnet sich auch der Abgrund des Unglücks. Hier trifft sie die furchtbare Botschaft von Romeo's Verbannung und von Tybald's Tod durch des Gatten Hand. Damit eröffnet sich die zweite Periode der Entwicklung für Julien, die uns ihr tragisches Reifen zeigt.

Bei der Darstellung jedes dichterischen Characters kommt es vor Allem, nächst der Auffassung des Ganzen, auf die Vermittlung der besonderen Momente der Individualität an.[2]) Sie soll der Künstler zur Einheit so verarbeiten, daß jede folgende Situation die vorhergehende zu ihrer Voraussetzung hat, indem wir die erstere aus der letzteren werden sehen. Julia erscheint uns im ersten Akt zuerst mit der Mutter und der Wärterin. Wir wollen hier bei ihrem ersten Auftreten ein völlig unbefangenes, kindliches Mädchen vor uns sehen. Die wenigen Worte, welche sie spricht, zeigen sie uns noch von keinem Affect bewegt. Der Mutter Wille ist noch ganz der ihrige;[3]) daher ihr Ton uns auch das Abbild einer durchaus kindlichen, unselbstständigen Natur geben soll. Aber die sinnliche Erscheinung Juliens soll doch zugleich unsern vollen Antheil gewinnen. Das aufblühende, Zartheit und Fülle zugleich athmende Mädchen mit den dunkeln Augen, die, wenn auch noch ohne Ausdruck bestimmter Empfindung, doch eine Tiefe des Empfindens ahnen lassen, die edle Haltung, aus der ein Wesen aus den höheren Kreisen des Lebens zu uns sprechen soll, alles zusammengenommen

hat zur Belebung der Gestalt mitzuwirken, um „die schönste Blume von Veronas Flur," die so großen Stürmen entgegengeht, zu versinnlichen.

Ihr zweites Auftreten ist für ihr ganzes Leben entscheidend. Julia ist in dem reichen und belebten Tanzsaal beim Eintreten Romeo's und seiner Gefährten eben im Begriff, mit einem Ritter einen Tanz anzutreten, da gewahrt sie Romeo, auch ihr Blick trifft auf ihn. Die schönen, jugendlichen Gestalten, voll Adel und Feuer, fühlen sich auf den ersten Blick für einander auf immer gefesselt. Die Versinnlichung dieses Moments ist für die dramatische Darstellung sehr schwer. Die Phantasie muß hier freilich die Hauptsache ergänzen. Denn nur sie faßt ganz das Augenblickliche, den Blitz der Leidenschaft, vor ihr stehen auch zugleich der Ort, das bunte Maskengewühl, die italienische Nationalität, die Freiheit ihrer Sitten, durch das Maskenfest noch mehr begünstigt, als zur Bedeutung der ganzen Situation so wesentlich mitwirkende Factoren. Dagegen wird die Darstellung dieses Moments immer zurückbleiben. Sie muß auch hier nur andeuten wollen und der dichterischen Phantasie des Zuschauers die volle Verlebendigung überlassen. Weil hier alles im Innern des Gemüths vor sich geht, und dasselbe in einem einzigen Moment das Entstehen einer mächtigen Leidenschaft zusammendrängt, so kann auch die sinnliche Darstellung hier nicht die volle Wirkung des Dichterwerkes erreichen. Wir können nur den eintretenden Romeo und die soeben zum Tanz antretende Julia plötzlich einander anschauend erblicken. Die Darsteller müssen sich hier besonders vor dem Zuviel, vor dem Streben hüten, den Moment in seiner ganzen Größe wiedergeben zu wollen. Sie laufen dabei Gefahr, indem sie immer etwas Unmögliches erstreben, störend einzuwirken und die Phantasie des Zuschauers zu beeinträchtigen. Auf jeden Fall muß aber Julia während der ganzen folgenden Scene im Hintergrunde im Tanz begriffen sein. Der Ritter, welcher ihr seine Hand gereicht, hat sie den Reihen der Tänzer zugeführt, die sich im Hintergrunde des glänzenden Saales bewegen. Im Vordergrunde hören wir zuerst den feurigen Erguß Romeo's über Juliens Schönheit und die heftige Scene zwischen Tybald und dem alten Capulet. Damit bildet die im Tanz begriffene Julia einen vortrefflichen Contrast. Wir fühlen ihre Seele schon bei Romeo weilen, während sie nur äußerlich mit dem Tanze beschäftigt ist. Die Wuth Tybald's zeigt uns den Parteihaß wie ein schweres Ungewitter, welches jede Annäherung der Familien unmöglich zu machen scheint. So wirken alle Gestalten wesentlich zu dem bedeutsamen Bilde mit, und geben gleichsam ein Vorspiel der Tragödie. Dazu ist aber die Gegenwart der Julia durchaus nothwendig. Es kommt dazu, daß ihr die Pausen des Tanzes, in welchen sie frei ist, Gelegenheit bieten, durch den Blick nach den Personen im Vordergrunde den Widerspruch ihrer Situation mit ihrer Neigung anzudeuten. Ja, sie darf bei dem Tanz selbst durchaus antheillos erscheinen, ohne deshalb im Geringsten die Sitte zu verletzen. So bietet diese so geordnete Scene einer Dar-

stellerin auch einen Spielraum, durch feinen Takt die feine Grenze zwischen den Gegensätzen zu treffen und die Neigung des Gemüths mit der Achtung vor der Sitte zugleich an den Tag zu legen. Während der letzten Reden des alten Capulet und Tybald's muß Julia die Gruppe der Tanzenden verlassen und sich nach dem Vordergrunde hinbewegen. Tybald und Capulet entfernen sich und das zarte Geflüster der Liebe beginnt. Es ist im höchsten Grade störend, wenn unmittelbar vor dieser Scene erst ein Vorhang heruntergelassen wird, welcher den Raum verengt und Romeo und Julia von den Uebrigen absondert. Hier ist die Absicht der Vorbereitung so grell, daß dadurch der Duft der Poesie, welcher diese ganze Scene umgiebt, völlig verschwindet. Vortrefflich aber heben sich gerade die zarten Farben der Liebe gegen die grellen Farben weltlicher Festeslust ab, während zugleich die durch die Sitte des Maskenfestes gestattete Freiheit dadurch viel klarer versinnlicht wird.

Julia ist in dieser ganzen Scene noch das kindliche, in der Unterredung mit Romeo überraschte Mädchen, dessen Antworten insofern einen naiven Character haben, als sie eine viel größere Innigkeit und Hingebung verrathen, als Julia sich selbst dabei bewußt geworden ist. Es muß daher in dem Ausdruck dieser Reden etwas Unwillkührliches und daher Unbefangenes liegen, das ihnen zugleich den wahren Reiz verleiht. Nun erst, nachdem alle Gäste das Fest verlassen, und Julia sich mit der Wärterin allein sieht, bricht das Feuer derselben hervor. Die Hast der Fragen, und das furchtbare Wort, wodurch sie ihr Leben mit Romeo's Besitz verkettet bezeichnet,[4]) und endlich das Gefühl des Verhängnißvollen, das in dieser Liebe liegt, alles zusammen zeichnet die beginnende Leidenschaft, welche auch plötzlich das Mädchen über sich selbst erhoben hat. Diese plötzliche Anwandlung wollen wir aber auch in der über die ganze Gestalt ergossenen Gluth und durch den aus der Tiefe des Gemüths stammenden Ton versinnlicht sehen. Wir müssen am Schluß des Aktes von der durch die Leidenschaft gleichsam mündig gesprochenen Julia scheiden, welche uns die Gewißheit aufdringt, daß sie einem großen Verhängniß entgegengeht. Je mehr hier nur Alles angedeutet ist, desto mehr hat die Darstellerin hier zu thun, um sich auf der Höhe der Poesie zu erhalten und die Fülle aller Beziehungen in uns zu erwecken, welche in den Worten eingehüllt liegen.

Die Gartenscene zeigt uns, wie wir gesehen, Julia auf der zweiten Entwicklungsstufe der Liebe. Sie ist immer noch das kindliche Mädchen, welches aber einen ganzen Blüthenflor aus dem reichen Boden seines Gemüths hervortreibt. Dies bedingt den Grundton der Scene. Aus dem jugendlichsten, an das Kindliche streifenden Tone soll die Fülle dieser Herzensergießung zu uns dringen. Unser Ohr soll von der Musik eines zarten, zur Seligkeit des Empfindens erwachten Wesens getroffen werden. Dies muß alle, noch so mannigfaltigen Ergüsse des Herzens färben. Das schwer-

müthige, hingegebene, scheu erröthende, dann in Seligkeit schwelgende, das tiefste Wesen der Liebe aussprechende und in Liebesgeflüster tändelnde Mädchen muß, in aller Mannigfaltigkeit, durch die Einheit des Grundtones als ein Ganzes vor uns stehen. Auch selbst diejenigen Aeußerungen, in welchen sich eine bange Ahnung der Seele, gleichsam als Vorbote eines tragischen Verhängnisses, ankündigt, müssen uns durch den Grundton noch immer die kindliche Natur durchscheinen lassen. Uebrigens wird im Verlauf der Scene der Ton selbst freier, melodischer werden, weil die Fesseln, welche Julien die jungfräuliche Scheu auflegte, in dem Austausch der Liebe allmälig schwinden. Die Schwingungen des Tones und Modulationen dürfen mannigfaltiger, die Klänge voller und süßer ertönen, weil sich die Empfindung, je freier sie sich fühlt, auch darin mehr und mehr zum Selbstgenuß bringt. Diese freien Schwingungen werden besonders von dem Moment eintreten, wo Julia zum zweiten Male wieder am Fenster erscheint und den Geliebten zurückruft; denn von hier an lösen sich alle Empfindungen in ein süßes Liebesgeflüster, in holde Tändeleien der Lust auf, sie aber setzen schon die freiere Bewegung auf den Wogen der Liebe voraus, dem auch das freiere Erklingen des Tones zu entsprechen hat.

Die vorletzte Scene des zweiten Aktes, welche uns Julien in der gespanntesten Erwartung der kommenden Botschaft und dann in der stürmischen Hast des Fragens und der Ungeduld bei der zögernden und vor lauter Unwesentlichkeiten gar nicht zur Sache kommenden Amme zeigt, muß uns in der Darstellung besonders den leidenschaftlichen Character andeuten, welcher von jetzt an den wesentlichen Grundzug Juliens bildet. Wir wollen in dieser Scene schon die Energie großartiger Leidenschaft vorgebildet sehen, welche sich bei dem Kampfe mit dem Geschicke bis zum Heroismus steigert. Daher muß der Ton hier schon das Colorit der Gluth zeigen, welches der ganzen Scene die wesentliche Folie giebt. Nicht nur das rasche Tempo wird rascher, auch die Farbe des Tones wird gesättigter sein müssen, und die jungfräuliche Kindlichkeit des Tones hinter den Ton der Leidenschaft zurücktreten. Darin besteht ja überhaupt der Fortschritt dieser Individualität, daß wir das aus der liebenden Jungfrau werdende heroische, todesmuthige Weib vor uns werden sehen. Diese Umwandlung hat die ganze Persönlichkeit zu ergreifen und wird sich vorzugsweise in dem die Selbstständigkeit des Geistes und die Tiefe einer großartigen Natur abspiegelnden Tone zu offenbaren haben.

Dieser Unterschied des Grundtones und der Tonschwingungen wird sich in der Darstellung der Julia besonders bei ihrem ersten Auftreten im dritten Akt, in dem prachtvollen Monologe vor der Unglücksbotschaft, herausstellen.[5]) In diesem Monologe steht schon das durch den Besitz des Gatten selbstständig gewordene Weib vor uns, das von der Sonne der Liebe gezeitigt, jetzt in dem Vollgenusse seines Glückes schwelgt. Diesen Eindruck hat uns die Darstellung wiederzugeben. Julia hat nur einen Moment des vollsten, gesättigten

Daseins, wo sie, in der Poesie der Liebe sich genießend, auf den Fittigen ihrer Phantasie frei und selig schwebt. Dies bedingt den unterschiedenen Character dieser Scene von allen früheren und nachfolgenden. Der ganze Monolog ist eine Kette der phantasiereichsten Anschauungen, welche die ihrer selbst gewisse Leidenschaft der Liebe aus der Fülle ihrer Phantasie hervorzaubert. Das Werden der Liebe und der Austausch der Empfindungen in der Gartenscene zeigt uns einen Wechsel jungfräulicher Scheu und zarter Hingebung; es war ein Geflüster der Liebe, welches das Geheimniß des Herzens widerwillig und doch darin beglückt, ausplaudert, mehr einer Naturgewalt folgend, als eigenem Wollen. Daher dort eine große Sparsamkeit, ja man möchte sagen, Kargheit der Bilder und eigentlich phantasiereicher Anschauungen; die einfachen Bekenntnisse des Herzens, der Kampf jungfräulicher Zurückhaltung und unwillkührlicher Ergießungen bilden die Poesie der Gartenscene, hier hingegen genießt sich die Phantasie selbst in den Bildern, in welchen sich das beseligte Gemüth gegenständlich macht. Dies bedingt auch den ganz verschiedenen Grundton für die Darstellung. Julia verweilt mit ihrer Phantasie auf den Anschauungen, in welchen sie ihre Stimmung verklärt. Der Ton kann dazu nicht klangvoll und melodisch, die Schwingungen nicht mannigfaltig genug sein, unterstützt durch die Kraft eines gebildeten Portaments, das ein Verweilen des Tones möglich und schön macht. Nichts würde mehr die Wirkung dieses Monologs zerstören, als ein Forteilen, ein rapides Verlassen der Bilder. Juliens Phantasie ergeht sich gerade im Ausmalen ihrer dichterischen Anschauungen, und diesen Selbstgenuß der Phantasie einer dichterischen, auf dem Gipfel ihrer Poesie befindlichen Natur wollen wir durch die Recitation des Monologs vernehmen. Jede andere Auffassung zerstört diesen höchsten und einzigen Moment der vollsten Sättigung des befriedigten Gemüths. Aus diesen Tönen einer hochgestimmten Phantasie kann nun auch der Schmerz bei der Trauernachricht der Amme uns in seiner vollen Gewalt entgegen dringen. Dieselbe Höhe, auf welcher Julia im Ausdruck des Entzückens stand, soll sie auch im Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung zeigen. Wie aus dem gedachten Monologe die volle Reife einer idealen Natur zu uns spricht, so soll aus den Tönen der Verzweiflung das erhabene Pathos einer großartigen Natur zu uns sprechen. Julia muß aber in ihrem Schmerze wachsen. Der erste gewaltige Ausbruch reicht bis zu dem Momente, wo Julia erfährt,[6]) daß Romeo lebt und Tybald erschlagen ist; hierauf folgt der Kampf der Liebe und des Zornes, der Rache und des Verzeihens in den sich drängenden Antithesen, in die sich das zerrissene Gemüth ergießt. Die Recitation muß sich hier ja vor dem Malen des Tones hüten, denn das Gemüth ist in dem Ausdruck dieser Gegensätze nicht frei, sondern spricht sich darin nur in der ganzen Tiefe seines Gegensatzes aus. Der Vortrag wird daher vielmehr die Anschauung eines unfreiwilligen Ergusses, der sich selbst bekämpfenden Leiden=

schaft geben müssen; er wird daher die verschiedenen Antithesen alle dem Gesammtausdruck unterordnen, sie im rasch drängenden Tempo folgen lassen, als wolle sich das Gemüth in immer neuen Wendungen erschöpfen. Ein Auseinanderhalten, ein Nüanciren der einzelnen Gegensätze durch die Malerei des Tones würde die Natur dieser Situation gänzlich zerstören und den Erguß der eigensten Gemüthsbewegung in eine objective Darstellung verkehren. Aus dem Schmerze eines tief verwundeten Herzens erhebt sich Julia nach der Rede der Romeo verwünschenden Amme zur vollsten Anerkennung des Geliebten. In der Vergegenwärtigung seines edlen Selbst spricht sie mit Stolz von ihm, sich selbst schmähend, daß sie ihn gescholten. Wir wollen es dabei der Julia anfühlen, daß das Bild Romeo's in seinem vollen Glanze vor ihrer Phantasie steht, und daß sie aus dieser Anschauung heraus das Folgende spricht. Diese Erhebung ist aber nur die Vermittlung zu dem ungeheuern Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, daß Romeo verbannt ist. Die ganze Stelle muß in der Darstellung wie ein Bergstrom der Empfindung erscheinen, der von Fels zu Fels daherstürzt. Das Gemüth wühlt sich in den Gedanken der Verbannung hinein, es ermißt alle Schrecken, welche darin liegen; es verweilt in immer neuer Vergegenwärtigung auf diesem einzigen Worte, es beschwört darin alle Furien des Schreckens, des Trotzes und der Verzweiflung herauf.[7]) Die Leidenschaft muß daher hier den Character des Riesenhaften, des Ungeheuern gewinnen; es muß uns erschüttern, daß aus diesem zarten Gefäße so gewaltige Donnerworte hervorgehen können. Julia wird daher dem Zuschauer hier durch das Pathos der Leidenschaft über sich selbst erhoben. Die Gestalt wie der Ton werden von ihm durchflammt, jeder an eine schwächliche Klage streifende Ton ist verbannt. Der riesenhafte Ausdruck der Verzweiflung löst sich endlich in der nächsten Rede in den Schmerz des gebrochenen Herzens auf, aus dem uns schon die Todesschauer entgegenwehen.[8])

Mit dieser Todesahnung soll Julia uns in dem letzten Abschied erscheinen; der Blick ist, wie der Ton, umflort von dem Vorgefühl des grausamen Geschickes. Dieser Grundton hat die ganze Scene zu begleiten, das Einzelne darf sich nur wenig dagegen abheben. Das Liebesgeflüster der ersten Gartenscene hat sich in den Hauch der Wehmuth eines liebenden Herzens verwandelt. Die Darstellerin hat sich hier nur in dem elegischen Grundton vor jeder schwächlichen Sentimentalität zu hüten, welche der ganzen Natur der Julia entschieden widerstrebt. In den nächsten Scenen mit der Mutter entwickelt sich durch die Gewalt der Collision ein neues Element, die List des Verstandes, der sich in doppelsinnigen Worten ergeht, um die wahre Empfindung darin zu verhehlen. Der Zuschauer muß aber in einzelnen Momenten, in dem schmerzlichen Blick, Julien den Kampf anfühlen, den ihr diese Doppelsinnigkeit kostet. Von besonderer Bedeutung aber ist für die Darstellung die erste Antwort, welche Julia auf die Nachricht der Mutter giebt, daß sie sich am

Donnerstag mit Graf Paris vermählen solle. Sie schwört bei Sanct Peter, daß er sie nicht als frohe Braut geleiten werde. In diesen Worten wollen wir zugleich die Energie des unbeugsamsten Entschlusses und den Ausdruck des empörten Gemüths hören. Haltung und Blick werden bei den Worten der Mutter eine zwischen Ueberraschung und Empörung schwebende Empfindung darlegen. Dieser folgt auf dem Fuße die Erklärung. Julia kann sie nicht großartig genug sprechen, denn die Empörung eines selbstständigen Geistes und der freie Entschluß einer großen Seele müssen zugleich darin sichtbar werden. Der Zuschauer selbst muß über diese Stärke des Widerstandes überrascht sein, der auch einen Blick in die düstere Zukunft gewährt. Aber auch Julia selbst muß sich von diesen, wie durch eine Naturgewalt aus ihr hervorbrechenden Worten überrascht fühlen; sie fürchtet ihr Herz verrathen zu haben. Daher lenkt sie nach einer Pause, in welcher sie sich in sich sammelt, zum bescheidenen Einwand ein,[9]) zu dem sie sich herabzwingt. Der Kampf, den ihr diese Verstellung kostet, darf nicht verloren gehen, er macht sich selbst in dem Schlußworte: „Fürwahr, das nenn' ich Zeitung!" Luft.

In dem Gefühl ihres Rechtes begegnet Julia auch zuerst dem Vater. Ihre ersten Worte athmen eine Würde und einen Geist, der den Vater stutzig macht,[10]) und den er, den Boden nicht kennend, dem diese Worte erwachsen sind, für Affectation nimmt. Die ganze folgende Scene mit dem Vater giebt Julien nur Gelegenheit, uns durch das stumme Spiel die Trostlosigkeit des Gemüths zu malen, in welche sie dieser furchtbare Conflict stürzt. Sobald sie sich mit der Amme allein sieht, bricht dieser verhaltene Schmerz der Verzweiflung unaufhaltsam hervor. Von jetzt an bis zum Schluß muß uns Julia in der Größe des Widerstandes gegen das hereinbrechende Geschick wachsend erscheinen. Wir haben oben schon des wichtigen Momentes gedacht, in welchem Julia sich ein für alle Mal von der Amme, der höllischen Versucherin, scheidet. In das einzige Amen faßt sie diese Trennung derselben von ihrem Herzen zusammen, ein Wort, das uns daher in den ganzen Abgrund von Empfindungen, die es birgt, blicken lassen soll.[11]) Den Schluß des Aktes aber muß Julia so darstellen, daß wir ihre sittliche Thatkraft aus der Nacht der Verzweiflung sich erheben und jene göttliche Besonnenheit in ihr mächtig werden sehen, welche uns für den Heroismus der That Bürge ist. Hier kommt es also vor Allem bei der Darstellung darauf an, die Sammlung eines Geistes zu zeigen, der sich auf seine eigne Kraft zurückgewiesen sieht, aber darin alle Mittel findet, auch einer Welt gegenüber Trotz zu bieten.

Der vierte Akt bietet drei für die Darstellung der Julia geschiedene Momente dar, welche nur das mit einander gemein haben, daß sie uns das durch die Größe des tragischen Conflictes völlig gereifte und zur Heldin erwachsene Weib zeigen. Die erste Scene stellt uns Julien, dem Grafen Paris gegenüber, in dem ganzen Aufwande der von uns schon entwickelten Sophistik

des Verstandes dar. Dies ist eine Seite, welche erst der Sturm des Schicksals hat hervortreten lassen. Die Darstellung dieser Scene fordert, die kalte, durch den Doppelsinn der Rede noch erhöhte Verschlossenheit Juliens gegen Graf Paris zu versinnlichen, damit besonders das Unrecht, das Paris gegen das Recht der freien Neigung begeht, klar hervortretend. Julia darf durch den Accent den Doppelsinn und die weitreichende Kraft ihrer Antworten durchaus nicht hervorheben. Sie muß sich hier besonders vor dem Zuviel, vor jeder Absichtlichkeit in Acht nehmen. Die epigrammatische Kürze ihrer Rede muß vielmehr aus der Verschlossenheit ihrer ganzen Natur gegen Graf Paris erklärlich werden, indem sie selbst mit dem Worte gegen Jemand kargt, der das innerste Heiligthum ihres Gemüths verletzt. Die zweite Scene stellt uns Julia, den Vater Lorenzo um Rettung flehend und aus seinem Munde dies furchtbare Mittel dazu erfahrend, dar. Diese ganze Scene ist eigentlich die Spitze des selbstbewußten heroischen Pathos Juliens. Ehe Lorenzo das Mittel selbst verkündet, muß er des Heldenmuths Juliens gewiß sein. Diese Gewißheit giebt ihm ihre Rede, welche jedwedes Wagniß zu unternehmen verheißt.[12]) Während der folgenden Darstellung Lorenzo's hat uns Julia durch das stumme Spiel die beiden Momente abzuspiegeln, welche die Rede Lorenzo's selbst enthält: den Tod und das Leben. Wie Lorenzo das Erwachen zum Leben aus der Nacht des Todes vor unserer Phantasie werden läßt, so müssen wir auch Julien diesen Prozeß durchlaufen sehen. Lorenzo schildert, offenbar nicht unabsichtlich, mit der ganzen Fülle plastischer Anschaulichkeit die Wirkung des Schlaftrunkes, und befreit, erst nachdem er das ganze Bild des Todes vor uns ausgebreitet hat, die Seele von ihren Schauern. Der Mönch enthält Julien nichts vor. Wohnt ihr die Kühnheit des Geistes bei, die ihre letzte Rede athmet, so wird sie auch vor dieser Wirkung nicht zurückbeben. Die erschütternde Versinnlichung des allmäligen Absterbens ist nicht ein bloßes Spiel der Phantasie. Diese Plastik hat bei dem besonnenen Lorenzo den Zweck, Julien ganz in die Schrecken des Todes blicken zu lassen, um des Maaßes ihrer Kühnheit und der Wahrheit ihrer Leidenschaft völlig gewiß zu werden. Erst nachdem er sie durch den Graus des Todes schrittweise hindurchgeleitet hat, befreit er sie wieder zum Leben. Aus dieser in der Natur der Situation liegenden Auffassung folgt aber auch, daß Julia diesen ganzen Prozeß in sich mit durchleben und selbst aus dem Grauen zur Freude übergehen muß. Juliens gesteigerte Phantasie geht in der Schilderung Lorenzo's mithin den ganzen Graus des allmäligen Todes durch; er muß sich unwillkührlich in ihr, namentlich auf dem Antlitz reflektiren. Spannung der Seele und ein geheimes Grauen werden sich zugleich in Juliens ganzer Persönlichkeit malen. Es wäre unnatürlich, wenn die Versinnlichung der Wirkung des Schlaftrunkes an Julien spurlos vorüberginge. Schon ihre erregte und bewegliche Phantasie schließt dies aus. Darum muß sich das Grauen als eine unwillkührliche Wirkung in Julia darstellen, aus welcher dann mit

Freiheit der heroische Entschluß hervorgeht, der über die Schauer des Todes triumphirt. Dies gebietet also, daß Julia uns durch den Blick und die begleitende Geberde den Sieg des Geistes über die Schrecken des Todes darstelle, d. h. den Sieg der sittlichen Freiheit über die unwillkührliche Gewalt der Phantasie. Nur wenn sie uns die letztere zeigt, auch sie zu ihrem Rechte kommen läßt, erscheint die erstere in ihrer vollen Würde. Dann muß sich also Julia während der Schilderung Lorenzo's aus dem Grauen, das sich in ihr abspiegelt, herausringen, sie muß uns zu sagen scheinen: Trotz dieser Schauer steige ich in die Nacht des Todes herab. Dieser Sieg ihres Heroismus muß sich aber zuletzt bis zum vollen Entzücken steigern, wenn der Mönch die Vereinigung mit Romeo als das endliche Ergebniß ihres Entschlusses bezeichnet. In dieser begeisterten Stimmung wird sie den Trank ergreifen, und die Scene selbst schließen.

Wir haben endlich noch die Scene zu berühren, in welcher Julia den Trank nimmt. Die Vision, welche wir schon an einem anderen Orte berührt haben,[13]) muß in der Darstellung selbst als ein Resultat der ganzen Stimmung des erregtesten Gemüthszustandes erscheinen. Das Zerwürfniß der Seele, die qualvolle Unruhe des Gemüths sind die Elemente, aus denen die Vision mit einer inneren Nothwendigkeit hervorbricht. Die Darstellung der ganzen Scene muß uns daher das Erzittern aller Lebensgeister Juliens vergegenwärtigen und in den Abgrund ihres Gemüths blicken lassen. Die Hast der Fragen und Einwürfe, die bis zur äußersten Grenze verfolgte Möglichkeit eines furchtbaren Ausganges, mit allen seinen Schrecken in der Phantasie durchlebt, sind die Factoren, aus denen die Vision, als Resultat, hervorgeht. Es kommt also hier vor Allem darauf an, dieselbe vor uns werden zu lassen und uns mit in dieses Grauen hineinzureißen. Das Geisterhafte der ganzen Stimmung, die entfesselte Phantasie, welche den Anschauungen haltungslos freien Lauf läßt, müssen zum vollsten Eindruck dieser Scene versinnlicht werden. Nirgends wird daher mehr als hier ein gewaltiger Aufschwung des Gemüths gefordert, der nur durch die unbedingteste Herrschaft über bedeutende Mittel ganz veranschaulicht werden kann. Jede Ermattung der Stimme zerstört die Illusion, welche den bis zur Vision gesteigerten Zustand der Seele wiederzugeben hat. Daher muß uns die Darstellerin durch die Fittige ihrer Phantasie und die Schwingungen ihres Tones auf diese Höhe heben. Hier, auf diesem Gipfel der höchsten Aufregung, gilt es vor Allem, das ewige Gesetz aller Kunst zu offenbaren, daß auch aus den Tönen einer scheinbar entfesselten Kraft, aus dem Aufruhr der Leidenschaft noch die Schönheit und das Maaß in Stimme und Geberde hervortauche und die wilden Wogen beherrsche. Mit trunkener, bis zum Wahnsinn gesteigerter Entzückung ergreift Julia den Trank, und sinkt, der krampfhaften Anstrengung der Seele endlich erliegend, ermattet zusammen. An den Schluß der Vision muß sich aber das Nehmen des Trankes sogleich anschließen, denn es setzt sich in dieser

Handlung nur diejenige Exaltation, in der Julia in allen Tiefen erzittert, fort. Nichts störender und unwahrer, als wenn Julia aus der vollendeten Vision nach einer Pause mit dem Ausdruck der Besonnenheit den Becher ergriffe!

Ueber das Erwachen Juliens im Grabgewölbe ist wenig zu bemerken. Das Erschütternde und Tragische giebt hier den Ausdruck von selbst. Die Freude im Erwachen, der Jubelruf des Herzens nach Romeo, das plötzliche Erstarren bei der Nachricht, der Gatte liege entseelt an ihrer Seite, und der aus der stummen Verzweiflung erstehende, unbeugsame Entschluß, ihm zu folgen, die darin sich mischende Wehmuth, aber fern von jeglicher Sentimentalität, jedem klagenden Tone, endlich dann die Besonnenheit einer Heldennatur im Vollbringen des Selbstmordes, dies sind hier die Züge, welche die Darstellung zur Anschauung zu bringen hat. Diese wird durch die Größe der Situation und die Höhe der tragischen Stimmung im Zuschauer so begünstigt, daß schon das Vermeiden jedes störenden Beiwerkes, namentlich jedes auf Rührung hinarbeitenden Tones, im Stande ist, die tragische Erschütterung über die Hörer auszugießen, welche der Tod dieser jugendlichen, schönen, edlen und tiefen Naturen erwecken muß.

Anmerkungen zu Julia.

[1]) Vergl. meine Kunst der dramatischen Darstellung Seite 60 u. s. f. und besonders Seite 67.

[2]) Vergl. im Allgemeinen die Entwicklung der dramatischen Darstellung Seite 382 u. s. f.

[3]) Auf die von der Mutter an Julia gerichtete Frage, ob sie dem Grafen Paris sich geneigt fühle, antwortet dieselbe:

> „Gern will ich sehn, ob Sehen Neigung zeugt.
> Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht wagen,
> Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen."

[4]) Wir haben bereits in der Kunst der dramatischen Darstellung Seite 401 auf das Gewicht dieser Worte aufmerksam gemacht, welche nur der ethische Accent in ihrer ganzen Bedeutung wiedergeben kann.

[5]) „Hinab, du flammenhufiges Gespann!" u. s. f.

[6]) Dieser Erguß des Schmerzes reicht bis zu den Worten Juliens:

„Wer lebt noch, wenn dahin die Beiden sind?"

[7]) Die ganze Stelle von den Worten Juliens an:

„Zurück zu eurem Quell, verkehrte Thränen!"

bis zu den Worten:

„Und keine Zung' erschöpfet meine Noth"

muß als ein immer wachsender Strom der Verzweiflung an unser Gemüth dringen, einen Eindruck, welchen A. Crelinger in ihrer Darstellung der Julia durch die Fülle ihrer Mittel und ihre schwungreiche Phantasie ganz im Sinne der gewaltigen Situation hervorbrachte.

[8]) Wir meinen die ganze Stelle Juliens von den Worten an:

„So waschen sie die Wunden ihm mit Thränen?"

bis zu den Worten:

„Nicht Romeo, den Tod umarm' ich dort."

[9]) Mit den Worten:

„Ich bitt' euch, gnäd'ge Frau, sagt meinem Vater
Und Herrn, ich wollte noch mich nicht vermählen"

ruft sich selbst Julia mühsam aus ihrer ersten Entrüstung zurück.

[10]) Wir meinen die ersten Worte Juliens, welche sie dem Vater auf seine zornigen Reden erwidert:

„Nicht stolz darauf, noch dankbar, daß ihr's thatet" u. s. f.

[11]) Auf die Bedeutung dieses Wortes für die Darsteller haben wir schon in der Kunst der dramatischen Darstellung hingewiesen, Seite 403.

[12]) Hierher gehört die ganze Stelle:

„O lieber, als dem Grafen mich vermählen" u. s. f.

[13]) Die Kunst der dramatischen Darstellung, Seite 294.

XIII.

Desdemona

in Shakespeare's Othello.

Die Darstellung der Desdemona erfordert einen hohen, intuitiven Verstand, der aus den Zügen, welche ihr der Dichter geliehen hat, ein Bild formt, welches unserer Anschauung dieser so innerlichen Natur mit ihrer unendlichen Hingebungsfähigkeit entspricht. Desdemona steht durch die ganze vorhergegangene Handlung, des Mohren Entführung, Brabantio's Zorn, und endlich durch Othello's herrliche Erzählung schon ganz fertig vor unserem Geiste. Sie soll uns daher schon von ihrem ersten Erscheinen an das Bild jener rührenden Sanftmuth geben, welcher wir die Kraft des Duldens anfühlen; wir wollen jenen zarten Hauch über diese Persönlichkeit gebreitet sehen, welcher uns mehr sagt, als das gesprochene Wort, und der uns die Wahrheit der Rede erst völlig bestätigt. Ueberhaupt sind die eigentlich seelenhaften Naturen unendlich schwieriger zu versinnlichen, als die Gestalten, welche selbstbewußt ein Princip vertreten, oder eine große Leidenschaft vor uns entfalten. Die letzteren machen das Wort zum vollständigen Träger ihres inneren Lebens; ihre Innerlichkeit ergießt sich ganz in den Reichthum ihrer Rede, während die vorzugsweise seelenhaften Gestalten den Schatz, den sie in ihrer Tiefe bergen, in seinem vollen Werthe nicht kennen, und nur das Gesetz ihrer Natur kampflos in schöner Freiheit darstellen. Sie sind daher auch verhältnißmäßig wortkarg, weil sie dem Naturleben näher stehen, und durch die Rede nicht ihr Wesen zu voller Klarheit zu entfalten vermögen. Denn das Seelenhafte einer Individualität beruht wesentlich auf der unmittelbaren Einheit des Geistes mit der Natur. Der Zauber solcher Naturen liegt daher darin, daß sie uns das Thun des sittlichen Geistes, also das Werk der Freiheit, in der Form einer reizenden Naturerscheinung offenbaren. Es ist einleuchtend, wie viel bei den eigentlich seelenhaften Gestalten der intuitive Verstand zu ihrer Versinnlichung thun, wie viel Ueberschuß uns der stumme Ausdruck

über das gesprochene Wort geben muß, um eine solche Erscheinung nicht zu einem Bilde der Apathie oder der Geistesarmuth zu verkehren.

Das aus dem Begriff Entwickelte leidet vielleicht bei keiner weiblichen Gestalt eine vollgültigere Anwendung, als bei Desdemona. Darin liegt aber auch die eigenthümliche Schwierigkeit ihrer Darstellung. Schon der Grundton solcher seelenhaften Naturen ist schwer zu treffen; derselbe darf weder ein leidenschaftliches Colorit, noch die kecke Farbe der Lust geistvoller und lebensfrischer Naturen athmen, und soll sich dann auch wieder von dem Tone der Sentimentalität unterscheiden. Denn der letztere zeigt uns gewissermaßen schon ein seiner Empfindung bewußtes, der Natur gegenübertretendes Wesen, ohne daß damit etwa irgend eine Affectation der Empfindung verbunden zu sein braucht. Man vergegenwärtige sich nur einmal den Grundton einer Julia, Porzia und Cordelia als Repräsentantinnen der drei genannten Kategorieen und man wird sogleich zugeben, daß der Grundton der Desdemona von allen Dreien specifisch verschieden ist. Desdemona ist innig, weil sie liebebedürftig ist, sanft, weil die Hingebung des Gemüths ihr Wesen ist, einem rohen Angriff gegenüber duldend, weil ihre Liebe eine Alles überwindende Kraft hat. Desdemona's Ton soll daher eben so wohl der Ausdruck jener Sanftmuth, Innigkeit und Liebe sein, welche ebensowenig bloßes Naturell, als Offenbarung eines in seinen Lebensäußerungen völlig selbstbewußten Geistes sind. Ihre ganze Persönlichkeit soll uns vielmehr den Ausdruck sittlicher Grazie geben, der freilich weniger als alles Andere gelehrt werden kann, weil dieselbe ja nicht ein besonderer Affect, eine eigenthümliche Stimmung, oder eine Richtung des Gemüths ist, sondern uns die Majestät des sittlichen Geistes in der sicheren Virtuosität unmittelbarer seelenvoller Einheit mit sich abspiegelt. Desdemona soll deswegen die Tiefe eines liebeerfüllten Herzens und hingebender Innigkeit in naiver, d. h. ihres Werthes sich gar nicht bewußter Weise vor uns darlegen.

In der Darstellung der Desdemona sind zwei Abschnitte zu unterscheiden. Bis zum Ausbruch der Eifersucht Othello's ist sie das durch ihre Hingebung und Innigkeit rührende Weib, welches, ganz Liebe und Güte, um sich nur Zufriedenheit zu verbreiten trachtet. Nur ihrem milden und zarten Sinne folgend, legt sie sich so lebhaft für Cassio ein, für den ihr sogar, ganz gegen ihre sonstige Art, selbst eine Fülle süßer, schmeichlerischer Wendungen gegen Othello zu Gebote steht.[1]) Solche Stellen wollen daher auch als der unbefangenste Ausdruck ihrer Herzensgüte gesprochen werden, welche sich nicht eher genügt, als bis sie auch die Zufriedenheit um sich her verbreitet hat, welche sie selbst durchströmt.

Mit der zuerst verhaltenen, dann schrankenlos ausbrechenden Wuth Othello's beginnt der Heroismus ihres Duldens. Desdemona athmet, völlig arglos, wie sie ist, nichts als Sorgfalt für Othello; so tritt sie zuerst vor den von Eifersucht erschütterten Gatten hin; seinen wilden, auf

Ehebruch deutenden Aeußerungen setzt sie die Unwissenheit der Unschuld und die rührendste Sanftmuth entgegen, worin aber Othello's schon verdüsterter Sinn nur ein Bekenntniß der Schuld erblickt. Selbst in Othello's Ausbruch der Wuth wegen des vermißten Taschentuches, dessen Verlust Desdemona, unvorsichtig genug, durch eine unschuldige Lüge zu verhehlen sucht, vermag sie, im Gefühl ihrer Unschuld, nicht die Leidenschaft der Eifersucht zu erblicken; ihre Güte entschuldigt den Ausbruch des Zornes, aber eine wehmüthige Empfindung durchklingt schon den Schluß der Rede, sich über die Macht ihrer hingebenden Liebe getäuscht zu haben.[2]) In Desdemona's Gemüth dringt von nun an der Schmerz über den Bruch, der in ihr Verhältniß zu Othello gekommen ist, immer schneidender ein; sie setzt dem zu roher Wuth hingerissenen Gatten nur die wortkargen Schmerzenslaute eines unerschütterlichen Duldens entgegen, welches sich, je länger, je mehr, zur Kraft überwindender Liebe erhebt. Aber man soll dies zart besaitete Wesen unter diesem Geschick leiden sehen, wodurch die Energie ihrer Hingebung einen um so rührenderen Character gewinnt, da sie den Stößen des grausamen Geschickes nur das liebeerfüllteste Herz darbietet. Noch einmal ergießt sich der Quell ihrer Liebe und ihrer Leiden gegen den tückischen Jago,[3]) um durch seine Vermittlung den verlornen Schatz der Liebe Othello's wieder zu gewinnen; zum ersten Mal erbebt ihr Herz bei dem Gedanken an den Treubruch, den sie nur aus der rohen Schmähung ihres Gatten gegen sie kennt; zum ersten Mal endlich hat die Beleidigung Othello's tiefer in das Gemüth Desdemona's gegriffen und scheint ihr aus einer unseligen Quelle zu fließen.[4]) Die Wehmuth und der Schmerz haben indessen in Desdemona's tiefer Natur nachgewirkt, während ihre Liebeskraft sich in dem Unglück gestählt hat; aber sie schaut sich zugleich selbst als Opfer eines finstern Geschickes an, welches ahnungsvoll vor ihrer Seele schwebt. So finden wir sie in der letzten Scene des vierten Aktes wieder. Dies bedingt den Grundton dieser ganzen Scene, des rührenden Schwanengesanges, mit welchem das liebevollste Geschöpf sich gleichsam in ihr Grab geleitet. Aber keine Klage, kein Unmuth drängt sich aus ihrer Brust; ihre Liebe überdauert die Schmach; nach dem Liede vom armen Bärbel greift ihr Sinn unwillkührlich, weil sich im elegischen Tone desselben die eigene Stimmung gegenständlich macht. Singt doch Desdemona darin nur das eigene Herzensleid; aber die Kraft scheint fast zu versiegen,[5]) das Wehe ihres Geschickes übermannt sie; ihr sittliches Bewußtsein aber erscheint gesammelter, als je; an der Schwelle des Todes umleuchtet sie die Glorie ihrer keuschen Liebe; sie erscheint wie ein heiliges, von der Liebe selbst geweihtes Opfer, damit sich die ganze unversiegliche Kraft derselben offenbare. Die letzte Scene zeigt uns das von der Wuth der Eifersucht unselig zerfleischte Opfer. Selbst gegen den blutdürstigen Tiger, der dasselbe mit unerbittlicher Gewalt festhält, verstummt der Zauber

der Liebe noch nicht. Noch einen Augenblick klammert sich Desdemona an das warme Leben fest, von dem sie Othello mit wilder Gewalt in den Abgrund des Todes fortschleudert. Aber sterbend überwindet Desdemona alle irdischen Gewalten; die Energie der aufopferungsfähigsten Liebe entbindet sich zum freiesten Ausdruck des unendlichen Geistes, welcher in der Verletzung des abstrakten Gebotes das Majestätsrecht des göttlichen Geistes im Menschen in seiner unendlichen Freiheit besiegelt.[6])

Anmerkungen zu Desdemona.

[1]) Wir meinen in der zweiten Scene des dritten Aktes die beredte Verwendung Desdemona's für Cassio, namentlich ihre dringende und süße Rede von den Worten an:

„Nun morgen Abend? oder Dienstag Morgen,
Zu Mittag oder Abend" — u. s. f.

[2]) Wir meinen ihre so unendlich rührende Rede von den Worten an:

„Vielleicht ein Staatsgeschäft"

bis zu den Worten, in welche sich eine tiefe Wehmuth mischt:

„Schilt mich nur, Emilie;
Ich dachte seiner Rauhheit schon den Stab
Zu brechen, sieh, so kindisch war mein Kriegsrecht" u. s. f.

[3]) Wir haben den herrlichen Erguß ihres tieferschütterten Gemüths vor Augen (Akt 4, Scene 2) von den Worten an:

„O guter Jago!
Was soll ich thun, ihn wieder zu gewinnen?" u. s. f.

[4]) Dies besagen ihre wenigen Worte, welche sie dem Jago erwidert, welcher ihr die Staatsgeschäfte als Grund von Othello's Verdruß angiebt. Sie sagt offenbar in tiefer Bewegung darauf:

„Wär' es nur Das" —

[5]) Wir meinen die Stelle, in welcher Desdemona in gedachter Scene vor innerer Wehmuth das Lied nicht zu Ende bringen kann und die sie übermannende Trauer gleichsam den Faden desselben durchreißt.

[6]) Ein Jeder wird wissen, daß wir mit diesen Worten auf Desdemona's von uns schon oben berührte erhabene Lüge hindeuten, durch welche sie, um den Gatten zu retten, sich selbst als Urheberin ihres Todes bekennt. Sie krönt das Werk ihres Lebens durch die freieste That der Selbstverleugnung. Schon F. H. Jacobi führt in seinem berühmten Schreiben an Fichte (Werk 3, Seite 37), in welchem er, dem abstrakten Guten und Wahren gegenüber, das Majestätsrecht des Geistes geltend macht, Desdemona's Lüge als Beispiel für die Bewährung des letzteren an. Tieferes hat Jacobi nie geschrieben, als die Worte: „Ja, ich bin der Atheist und Gottlose, der, dem Willen, der Nichts will, zuwider — lügen will, wie Desdemona sterbend log, lügen und betrügen will, wie der für Orest sich darstellende Pylades" u. s. f.; Worte, in welchen er auf die kommende Philosophie prophetisch hindeutete.

XIV.

Porzia

im Kaufmann von Venedig.

Unter den weiblichen Individualitäten nimmt Porzia durch die Tiefe ihrer Characteristik eine gleiche Stelle, als Shylock unter den männlichen ein. Für die Darstellung ist darum die Porzia so ungemein schwierig, weil sie uns durch die Vereinigung aller ihrer Lebenselemente gleichsam den Grund und Boden anschaulich machen soll, aus welchem ihr ganzes Wesen entsprungen ist. Porzia fordert daher mehr als viele andere Charactere, welche sich entweder schon von Hause aus in ihrer ganzen Stärke und Bestimmtheit auslegen, oder in dem Drama selbst organisch wachsen, jene dichterische Intuition, welche uns im ersten Auftreten schon das Bild einer Persönlichkeit hinstellt, in der wir eine höhere Natur erkennen, welcher alle Gaben des Geistes und Gemüths verschwenderisch zugetheilt worden sind, zu denen die Gunst des Geschickes durch Schönheit und Reichthum, gleichsam als hätte dasselbe es hier auf eine volle Harmonie aller Saiten des Lebens angelegt, freigebig beigesteuert hat. Aus jener Einheit der Naturbegabung, der Lebensverhältnisse und der selbsterworbenen Bildung ist Porzia zu der schönen Gestalt erwachsen, in der sich alle Seiten des weiblichen Geistes in das herrlichste Gleichgewicht zu einander gesetzt haben. Auf diesem Grunde der eben so kecken, als geistreichen, zarten und empfindungsvollen Natur Porzia's erblüht auch die volle Heiterkeit ihrer Seele, jener blendende und leuchtende Humor, dem sie sich stets, durch ihre sittliche Anmuth vor jedem Ueberschweifen geschützt, unbekümmert überlassen darf. Von einem solchen Grunde aus wollen wir aber auch sogleich die erste, im sprudelnden Witz so reiche Scene Porzia's versinnlicht sehen. Die Darstellerin hat hier in der That eine sehr schwer zu lösende Aufgabe. Porzia steht durch Bassanio's Schilderung schon vor unserer Phantasie als eine von berühmten Freiern umworbene, glänzende Erscheinung. Zunächst wollen wir es also glaublich finden, daß sie Belmont's Sitz zu Kolchis

Strande macht, wohin sich so mancher Jason wagt. Porzia hat uns daher schon durch den Adel in ihrer Erscheinung in eine ideale Region zu erheben. Nun hören wir sie zuerst in der Keckheit ihres Humors; es sind die Schilderungen der Freier, aus denen ihr leuchtender Witz und ihr heiterer Geist zu uns sprechen. Die Darstellerin hat nun in dieser ganzen Scene die gefährliche Klippe zu vermeiden, uns diese Funken des Humors nicht zu Eingebungen einer nur witzigen, und in diesen Ergüssen sich gefallenden Natur zu machen, oder als Einfälle eines nur fröhlichen Naturells, als einer oberflächlichen Heiterkeit zu geben, welche, keiner Vertiefung fähig, mit lebhaftem Mutterwitz ausgestattet, die Verhältnisse des Lebens leicht und frei behandelt; der wir mithin nicht glauben, daß auch die sittlichen Mächte des Lebens sie durchdrungen und gebildet haben. Diese Verirrung liegt um so näher, als sich diese Auffassung als das unmittelbar Nächste darbietet, und von ihr aus auch bei einem glücklichen Naturell der Darstellerin, und der Leichtigkeit, die witzigen Einfälle pikant auszusprechen, eine günstige Wirkung, freilich nicht die von der Composition geforderte, nicht ausbleiben wird. Die Masse der Zuhörer wird sich immer an der Fülle der originellen Einfälle ergötzen, ohne ausdrücklich etwas zu vermissen; sie wird aber auch in Porzia weiter nichts sehen, als ein mit Witz begabtes, fröhliches Mädchen. Hier aber ist einer jener vielen Momente gegeben, wo uns die schöpferische Anschauung, welche die zartesten Farben des Tones leicht und frei für das Bild ihrer Phantasie zu verwenden vermag, den Dichter völlig erreichen und in dieser Scene schon mehr als die Worte sagen, darbieten wird. Wir wollen also diese Schilderung der Freier als den Ausdruck jenes Humors vernehmen, der aus dem tiefen Grunde ächter Heiterkeit des Gemüths stammt, welches darum so froh und fröhlich in die Welt hinein zu blicken vermag, weil es in der Harmonie sittlicher Anmuth und geistiger Bildung, in dem Vereine aller Vorzüge einer edlen weiblichen Natur völlig sicher ruht, welche, weil ihr auch die Gabe reichen Witzes bescheert worden ist, diese zum Ausdruck ihrer inneren Heiterkeit verwendet, und ihnen dadurch zugleich den Stachel verletzender Witzelei nimmt. In Porzia's Munde sollen daher diese witzigen Einfälle den Character eines Humors annehmen, der sich darin ohne alle Verstimmung, ohne alle Bitterkeit, in der vollsten Freiheit des Gemüths genießt. Wir wollen hier jene Töne hören, welche uns bei aller Leichtigkeit, mit der diese Schilderungen gesprochen werden müssen, doch auch zur Anschauung des seligen Gemüths Porzia's erheben. Also inmitten der Keckheit, der Leichtigkeit des Ausdrucks dringe noch derjenige Klang der Seele zu uns, der uns jetzt schon die spätere Porzia begreiflich macht.[1])

Porzia wird uns in den beiden Scenen mit dem Prinzen von Aragon zwar in gewisser Spannung erscheinen und die Reflexionen und Ergüsse der Freier über die Devisen der Kästchen mit den Gefühlen freudiger Hoffnung begleiten müssen, welche sie aus den Aussprüchen derselben für das Mißlingen

ihrer Wahl schöpft, aber sie hat uns zugleich das Bild einer über dem bloßen Zufall schwebenden, den Stern ihres Geschickes in sich selbst tragenden Persönlichkeit zu geben. Porzia muß uns daher selbst in ihrer Spannung noch jene Zuversicht offenbaren, welche aus ihrer ganzen Weltanschauung, nach unserer obigen Entwicklung, folgt. Hier zeige sie jenen von ängstlicher Besorgniß und Unruhe fernen Adel des sittlichen Gemüths, der sich über den rohen Zufall erhaben fühlt. Die beiden Scenen des zweiten Aktes fordern von der Darstellerin der Porzia, um ganz im Sinne der Situation wiedergegeben zu werden, eine große Meisterschaft des stummen Spiels, welches die Reden der beiden Freier in ihren Wirkungen auf das Gemüth auch in den zartesten Nüancen abspiegelt. Das Antlitz Porzia's wird uns mit stummer Beredtsamkeit bald eine sie leise beschleichende Ironie, bald die sie bewegende Freude, bald die Auflösung einer Erwartung zeigen; es gehört dazu nicht nur das vollste Verständniß der Situation, sondern auch die Beweglichkeit eines geistreichen, auch die zartesten Stimmungen leise und doch bestimmt ausdrückenden Gesichts.

Die tiefe Neigung zu Bassanio bedingt natürlich den ganz unterschiedenen Grundton der Scene, in welcher Bassanio sich zur Wahl entschließt, gegen die beiden früheren. Wir werden daher der liebenswürdigen Porzia sogleich in der ersten Rede, in welcher sie den Bassanio begrüßt, jene Unruhe, die sich selbst zu beschwichtigen sucht, anfühlen müssen, ein Streben, das die Bewegung des liebenden Gemüths nur um so reizender hervortreten läßt.[2]) Von jetzt an gewinnt nun Porzia's Natur ihren romantischen Aufschwung.[3]) Die Liebe zu Bassanio, die Spannung und Aufregung ihres Gemüths bringen uns schnell die in der Tiefe ihres Gemüths verborgenen Schätze ihrer schwungreichen Phantasie an das Licht. Es bedurfte einer solchen, die Lebensgeister so mächtig aufregenden Situation, um Porzia das leichte Gewand der Schalkhaftigkeit und des Humors abwerfen zu lassen, und in dem reichen, prächtigen Gewande romantischer Poesie vor uns zu erscheinen. Porzia muß nun aber diesen Erguß der schwungreichen Phantasie so sprechen, daß sie darin ihr innerstes Empfinden auf ideale Weise gegenständlich zu machen, und so sich von ihrer Unruhe und Aufregung zu befreien trachtet. Porzia darf also bei diesen poesiereichen Anschauungen, welche ihre Phantasie hervortreibt, mit einem gewissen Genuß verweilen, sie gewinnt damit gleichsam das schöne Maaß für ihre Stimmung wieder, die aus den Fugen zu weichen drohte. Die Bilder, in denen sie sich nacheinander ergeht, sind nur der Ausdruck einer idealen Natur, durch welche sie sich immer in das Gleichgewicht setzt und sich von der Gewalt eines übermächtig werdenden Affects befreit.[4]) Diesen Eindruck hat die Darstellerin in der Recitation wiederzugeben.

Während Porzia bei dem Akt des Wählens der früheren Freier, trotz der natürlichen Spannung, mit welcher sie der Entscheidung entgegensah, die

volle Freiheit ihres Gemüths erhielt, so erfüllt sie die innige Neigung für Bassanio dagegen mit einer zwischen Hoffnung und Furcht schwebenden Empfindung;[5]) sie begleitet die Rede Bassanio's mit der bebenden Bangigkeit des liebenden Herzens, das sich Ruhe und Fassung zu erringen bemüht ist, und dem man diesen Kampf der Seele anfühlt. Diese Unruhe und Furcht weichen, je mehr sich Bassanio in die Verurtheilung des gleißenden Scheins vertieft, je mehr er sich also von der bethörenden Lockung abwendet, in dem glänzenden Metall die Hülle für Porzia's Bild zu vermuthen. Der Hoffnungsstrahl, der anfangs die Furcht noch nicht durchbrechen konnte, wird in Porzia's Antlitz endlich zum siegreichen Feuer des Entzückens, als Bassanio zuletzt rasch abbrechend den rechten Talisman ergreift. Da läßt der Jubel des Entzückens jene wundervollen Klänge aus Porzia's Brust dringen, welche das volle, schwellende Herz fast zu zersprengen drohen, aber auch jetzt noch von dem schönsten Maaße und der sittlichsten Schönheit beherrscht werden.[6]) Dies ist der Höhepunkt der intensiven Empfindung und zugleich der Energie ihrer sittlichen Grazie, welche sie auch in dem fast aufgelösten Gefühl noch edel und maaßvoll zeigt. Beide Seiten müssen daher in der Recitation dieser Zeilen gleichzeitig zu ihrem Rechte kommen. Denn wir wollen in ihnen den unwillkührlichen, nicht mehr zurückzuhaltenden Ausdruck des entzückten Gemüths hören, dem die Lebenskraft fast zu erliegen droht, und das sich doch zugleich durch die sittliche Anmuth und Schönheit ihrer ganzen Natur selbst zum schönsten Maaße beschränkt. Es versinnliche hier die Darstellerin den Ausdruck eines Gefühls, das, nach Goethe's schönem Worte: „im Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint und doch im schönsten Takt sich mäßig hält.“ Es ist in Porzia nur ein kurzer, flüchtiger Moment, in welchem sie uns die volle Gewalt ihrer Empfindung öffnet, um sie sogleich wieder mit jungfräulicher Scheu zu schließen. Dieser Moment will wie im Fluge gehascht und gebannt sein.

Der Rest dieser Scene enthüllt uns nun die volle Befriedigung Porzia's im Besitz Bassanio's. Hier giebt sie uns die entzückende Vereinigung des zartesten weiblichen Sinnes, wie oben, von der Herrschaft eines Affects, dem sie zu erliegen fürchtet. Sie leitet nämlich die tiefe Bewegung ihres von Rührung erfüllten Gemüths in den anmuthigen Ausdruck einer an Humor streifenden Heiterkeit ab, die sie nicht in Rührung versinken läßt.[7]) Nur so kann die Darstellerin die ganze Rede, in der sich Porzia für immer dem geliebten Bassanio weiht, ganz im Sinne des Dichters wiedergeben. Sie wird zwischen dem Ton der Rührung, welche das Auge feuchtet, und jener Grazie des Humors, in welche sie die erstere, ganz der Natur Porzia's gemäß, unwillkührlich untertaucht, auf- und abwogen, um zuletzt mit dem Tone voller Heiterkeit zu enden. In dieser, wie in so vielen Stellen Porzia's ist es schwer, die richtige Farbenmischung zu finden, durch welche auch der verborgenste Sinn, das geheimste Leben Porzia's an unser Gemüth dringt.

Ein wenig zu viel Sentimentalität, oder ein geringes Uebermaaß des humoristischen Accents zerstören sogleich die dichterische Schönheit ihrer Rede. Was sonst in diesem Akt noch der Porzia von Lebensäußerungen geliehen ist, hat für die Darstellung weiter keine besondere Schwierigkeit. Ihre rege Theilnahme an Antonio's Unglück, ihr lebhaftes Erbieten, jedwede Summe für den Freund des Geliebten zu zahlen, und später der Vorsatz, Belmont zu verlassen, die humoristische und schalkhafte Darstellung ihrer und Nerissa's beabsichtigten Verwandlung in Männertracht, wodurch wir die Porzia ganz wieder in den Strom der frischesten Lebenslust einlenken sehen, gewinnen, ist das Bild der Porzia richtig gefaßt, in der Darstellung leicht den entsprechenden Ausdruck; dagegen fordert ihr Erscheinen im vierten Akt uns noch zu einigen Bemerkungen auf.

Wenn Porzia gleich in der Schilderung, welche sie von ihrer beabsichtigten Verwandlung in männliche Tracht entwirft, sagt, daß sie sprechen wolle, wie im Uebergange vom Knaben zum Manne, in einem heiseren Diskant,[8]) so wäre es doch ein arger Mißgriff der Darstellerin, wenn sie uns die Porzia in der Gerichtsscene nach diesen Worten vorführte. Der Ernst der Situation, die gesteigerte Spannung, in welche das Gemüth versetzt ist, weisen eine so scurile Verwandlung entschieden ab, wodurch das ganze Erscheinen Porzia's in einen nur auf das Lachen berechneten Spaß hinausliefe. Sie darf also mit ihrer Stimme während der Gerichtsscene durchaus keine Veränderung vornehmen, welche die Absicht, den weiblichen Ton zu verändern und gegen einen männlichen zu vertauschen, verräth. Solch ein Versuch kann da an der Stelle sein, wo es sich nur um einen leichten Scherz handelt, nimmermehr aber, wo doch jeder Versuch von Possenhaftigkeit entfernt sein soll. Das Erscheinen der Porzia, als junger Richter, bringt an und für sich schon durch den Contrast, der sich darin versinnlicht, eine ergötzliche Wirkung hervor, und übt zugleich eine von der peinlichen Erwartung befreiende Kraft aus, weil wir darin schon, ganz dem von uns anderweitig nachgewiesenen Gesetz der Composition unseres Werkes gemäß, eine heitere Auflösung des auf die Spitze getriebenen Gegensatzes vorempfinden. Nur eine rohe Auffassung kann diese ästhetische Stimmung durch ein Anstreben Porzia's, den männlichen Ton nachzubilden und eine grobsinnliche Täuschung zu erzielen, zerstören und so das ganze Bild verzerren. Für uns, die wir wissen, wer unter dieser Maske steckt, bedarf es ohnehin nicht dieser Illusion, für den Gerichtshof aber wäre dieser zwischen männlicher und weiblicher Stimme schwebende Mißton aus dem Munde eines Anwalts, wie ein Hohn des Ernstes und eine an Frechheit streifende Düpirung desselben. Welche Stimmanstrengungen die Darstellerin auch vornähme, sie wird uns immer ein durch das vergebliche Streben nur lächerliches Bild aufdringen. Genug, Porzia hat, unbesorgt um einen etwaigen Verrath, unter ihrer Maske ihren klaren, natürlichen Ton ohne alle affectirte Gravität und Zwang

der Stimme festzuhalten, und ihm nur diejenige volltönende Tiefe zu leihen, deren sie überhaupt als Weib fähig ist. Wir würden uns über diesen Punkt kaum ausführlich ausgesprochen haben, wenn nicht viele, selbst bedeutende Darstellerinnen in diesen Mißgriff hineingerathen wären. Gleichwohl wird ein natürlicher Takt die Darstellerin immer wieder inconsequent werden lassen, indem schwerlich irgend eine in der Rede Porzia's von der göttlichen Gnade das ursprüngliche Streben nach der sinnlichen Illusion eines männlichen Tones wird sichtbar werden lassen, sondern, fortgerissen von der Macht des Inhalts, mit Recht sich selbst untreu werden wird. Dies ist die bündigste Kritik, welche die Darstellerin hier bewußtlos über ihre verkehrte Intention aussprechen kann.

Die Gerichtsscene selbst bietet für die Darstellung der Porzia keine besondere Schwierigkeit dar. Nur über den Vortrag der hinreißenden Stelle von der Gnade bemerken wir, daß sie durch ihre Parrhesie leicht zu einer declamatorischen Recitation verleiten kann. Gleichwohl verbannt sie nichts mehr als dies. Wie sie, nach unserer früheren Entwicklung, nicht ein rhetorisches Beiwerk Porzia's, sondern der höchste Ausdruck ihrer Persönlichkeit ist, so muß sie auch in der Darstellung diesen Character gewinnen. Der hohe Schwung dieser Stelle kann hier leicht zu der der Menge vielleicht wohlgefälligeren Art der Recitation, nämlich zu einem declamatorischen Pathos, verleiten. Allerdings ist sie der Ausdruck des tiefsten Pathos, aber darum verschmäht sie gerade den declamatorischen Accent. Porzia darf für uns diese Stelle nicht etwa als eine ausgearbeitete und präparirte Rede, gleichsam als den Eingang zu einem glänzenden Plaidoyer, sprechen, sie soll den Character eines unmittelbaren Ergusses, einer durch die Größe und Bedeutung des Moments hervorgerufenen, dem tiefsten Schacht ihres Gemüths entströmenden Empfindung haben. Ja, Porzia muß sich in der Rede selbst tiefer und tiefer in diesen Inhalt hineinzuleben scheinen. Die ganze Stelle soll daher den Ton der Improvisation eines ergriffenen Gemüths verrathen, dem es um nichts so sehr zu thun ist, als diejenige Ueberzeugung auch in Shylock hervorzurufen, von der es selbst so tief durchdrungen ist. Im Folgenden treibt Porzia, im Besitz der Beschwörungsformel des abstrakten Rechts, die Spannung absichtlich auf die höchste Spitze, einmal, weil sich die ganze Herzensverhärtung Shylock's herauskehren soll, und weil die glückliche Wendung erst auf dem Gipfel der Gefahr eintreten darf. Die neckischen Worte, welche Porzia der Rede Bassanio's einwirft,[9]) nachdem er für Antonio's Rettung selbst sein Weib und alle Welt hingeben würde, müssen auch von Porzia mit jenem leichten Zuge von Schalkhaftigkeit ausgestattet werden, der sie als über allen Zerwürfnissen schwebend und den Schlüssel zur Lösung in den Händen habend, zeigt. Auch darf sich in die Worte, mit welchen Porzia endlich, nach der letzten feierlichen Bestätigung des Scheins, den Buchstaben durch den Buchstaben vernichtet,[10]) ein Zug von jener, über den Gegensätzen

schwebenden, der vollen Wirkung sicheren Ironie einmischen, der auch für die folgenden Reden sich nicht ganz verwischen darf. Nach dem Ernst der Gerichtsscene entlastet sich nun Porzia selbst, wie uns, von allem Drucke, den wir aus der Schwere der vorhergehenden Scene noch nachempfinden. Sie kehrt mit vollem Segel wieder in den Strom der Schalkhaftigkeit ein, indem sie mit der anmuthigsten Heiterkeit die Fäden für die Verwicklung des folgenden Aktes anlegt. Die letzte Scene des vierten Aktes ist nur die Vorbereitung, gleichsam die Exposition für die ergötzliche Verwirrung des fünften Aktes. Porzia hat aber hier die Aufgabe, uns aus all dieser muntern Laune und ihren schalkhaften Wendungen das beseligte Geschöpf hervorblicken zu lassen, das, sich im sichern Besitz Bassanio's wissend, als Retterin des theuern Freundes, als Wohlthäterin Lorenzo's, in der Fülle ihrer harmlosen Scherze nur das höchste Maaß beglückter Empfindung verbirgt, und uns daher die Seligkeit des Herzens, das Gefühl eines befriedigten, gelungenen Daseins auch durch die leichten Neckereien hindurchscheinen lassen muß.

Anmerkungen zu Porzia.

¹) Mrs. Jameson hat in ihren Frauenbildern aus Shakespeare'schen Dramen, mit dem ihr eigenthümlichen dichterischen Takt, die Porzia sehr sinnig aufgefaßt und wenn sie gleich nicht bis zu dem eigentlichen Grunde ihrer Persönlichkeit und ihrer Weltanschauung vorgedrungen ist, doch ihre entzückende, geistige und sittliche Schönheit tief empfunden. Sie beklagt sich daher nicht mit Unrecht darüber, daß bis jetzt noch keine Kunstrichter dem Character der Porzia sein Recht haben wiederfahren lassen. „Neben dem schrecklichen, unerbittlichen Juden," sagt Mrs. Jameson, „gegen seine gewaltigen Glanzlichter abstechend, hängt sie, ein prächtiger, Schönheit athmender Tizian, neben einem herrlichen Rembrandt."

²) Wir meinen die erste Rede Porzia's (Akt 3, Scene 2), welche mit den Worten anfängt:

„Ich bitt' euch, wartet; ein, zwei Tage noch,
Bevor ihr wagt" u. s. f.

³) Sehr gut sagt in dieser Beziehung Mrs. Jameson von ihr a. a. O.: „In Porzia wird der Verstand durch dichterische Einbildungskraft zum Romantischen angefacht."

⁴) Wir verweisen dabei auf die ganze phantasiereiche Rede Porzia's vor der Wahl Bassanio's, welche mit den Worten beginnt:

„Hinzu denn! Eins darunter schließt mich ein.
Wenn ihr mich liebt, so findet ihr es aus" u. s. f.

[5]) Ganz im Einklang mit unserer Auffassung der Porzia sagt Mrs. Jameson a. a. O. sehr treffend: „In der Kästchen-Scene fürchtet Porzia wirklich für den Ausgang der Prüfung, wo mehr als ihr Leben auf dem Spiele steht; indem sie aber zittert, ist ihre Hoffnung noch stärker, als ihre Furcht."

[6]) Es sind jene geflügelten Worte:

„Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungestüm Verzagen,
Und bange Schau'r und blasse Schüchternheit.
O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit!
Halt ein, laß deine Freuden sanfter regnen;
Zu stark fühl' ich, du mußt mich minder segnen,
Damit ich nicht vergeh'!"

Auch bei dieser Gelegenheit bemerkt Mrs. Jameson treffend: „Ihr leidenschaftlicher Wonneruf, als nun Bassanio das rechte Kästchen getroffen, ist so stark, als ob sie vorher verzweifelt hätte. Furcht und Zweifel konnte sie verscheuchen, dagegen hielt sie die angeborene Schnellkraft ihrer Seele aufrecht; aber wir fühlen es ihr an, daß, wie die plötzliche Freude sie fast bis zur Ohnmacht überwältigt, so der Mißerfolg sie gewiß getödtet hätte."

[7]) Die ganze Stelle, in der sich Porzia dem Geliebten für immer ergiebt, zeigt uns die Gluth, wie die Rührung ihrer Seele durch den Schleier der ihr zur zweiten Natur gewordenen Munterkeit. Die Rede beginnt mit den Worten:

„Ihr seht mich, Don Bassanio, wo ich stehe,
So wie ich bin" u. s. f.

[8]) Porzia sagt zur Nerissa (Akt 3, Scene 4):

„Sind wir wie junge Männer aufgestutzt,
Will ich der feinste Bursch von Beiden sein,
Und meinen Degen mit mehr Anstand tragen,
Und sprechen, wie im Uebergang vom Knaben
Zum Mann, in einem heiseren Diskant."

[9]) Es sind die Worte Porzia's:

„Das wüßt' eu'r Weib gewiß euch wenig Dank,
Wär' sie dabei, und hört' eu'r Anerbieten."

[10]) Wir meinen ihre mit den Worten beginnende Rede:

„Wart' noch ein wenig, eins ist noch zu merken.
Der Schein hier giebt dir nicht ein Tröpfchen Blut" u. s. f.

XV.

Cordelia

in König Lear.

In einer Welt, wo die unnatürlichste Heuchelei und Impietät der Gesinnung Platz gewonnen hat, darf es uns nicht Wunder nehmen, auch Diejenigen, welche sonst die Pietät als ihr heiliges Gesetz anerkennen, von der allgemeinen Krankheit und Unnatur insofern wenigstens berührt zu sehen, als sie, gegen ihren besseren Genius, sich in ein Extrem verirren, nur um dem Verdachte der Heuchelei und der Unwahrheit zu entgehen. In solch ein Extrem sehen wir Cordelia, den heuchlerischen Schwestern gegenüber, in der ersten Scene mit dem Vater gerathen. Cordelia durchschaut die Lügenhaftigkeit und unsittliche Gesinnung der Schwestern vollkommen, die Frechheit und die Heuchelei von Regan und Goneril, mit einer solchen Virtuosität gehandhabt, treiben Cordelien zu einer verletzenden Wortkargheit, indem sie die Gefühle kindlicher Liebe nur mit dem Verstande abzumessen sich entschließen kann. Cordelia erscheint in diesem verhängnißvollen Augenblicke, wo das Wort sogar über die Fülle der auszutheilenden Güter entscheiden soll, für ihre Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit unmäßig besorgt. Um nicht etwa in den Verdacht ähnlicher Heuchelei, wie die Schwestern, hinein zu gerathen, enthält sie sich lieber jeder Betheuerung und verfällt dadurch in das andere Extrem, den Vater durch eine scheinbare Kälte zu verwunden und den Greis in seinen heißesten Wünschen zu verletzen. In dieser Lage liegt der von der Heuchelei der Schwestern erschütterten Cordelia Alles daran, nur die Wahrheitsliebe, auch auf Kosten der Pietät, zu retten. Denn hätte sie die letztere allein zu Rathe gezogen, so dürfen wir behaupten, würde sie durch eine mild einlenkende Aeußerung, durch ein beschwichtigendes, kindliches Wort, das Aeußerste von sich und dadurch auch von dem ohnmächtigen Greis abgewendet haben.

Die völlige Unbefangenheit kindlicher Gesinnung gebot, wenigstens einen Versuch zu wagen und selbst auf Gefahr, das Gesetz der strengsten Aufrichtigkeit zu überschreiten, das väterliche Herz zu versöhnen, da Cordelia wohl wußte, welchen unheilvollen Dämonen sie den Greis überließ. Indem Cordelia mit herber Strenge das Gesetz der Wahrheitsliebe rücksichtslos aufrecht zu erhalten bemüht ist, verletzt sie das Gesetz kindlicher Liebe, deren gerade der Greis in diesem Augenblick am meisten bedurfte, um ihn nicht dem Verderben zu überliefern. Auch der geistig Gesundeste wird, von einem Zustande des sittlichen Verderbens dauernd umgeben und unaufhörlich in diesen Kreis hinein gebannt, zuletzt von dieser krankhaften Atmosphäre ergriffen und verliert sein unbefangenes Urtheil, er wird irre an dem, was er sonst in sittlicher Gewohnheit ausübte und strebt vor allen Dingen, sich innerhalb seiner unsittlichen Umgebung vor jedem Scheine zu bewahren, als theile er die hier herrschende Selbstsucht und Heuchelei. Dadurch tritt natürlich eine gewisse Besorgniß ein, das eigene Ich fleckenlos und um jeden Preis wahr zu erhalten. Erscheint dies nun in einer Sphäre, wo das unbefangenste Verhalten, die ungebrochenste Gediegenheit hingebender Gesinnung allein die Widersprüche zu lösen und die Collisionen zu beseitigen vermag, wie in dem Gebiete der Pietät, so läuft das Individuum Gefahr, aus Furcht, für ein Wesen von nicht völlig reiner Gesinnung gehalten zu werden, sich von der unbefangenen Ausübung seiner Pflicht abhalten zu lassen. Sobald aber der Mensch abzumessen und zu erwägen beginnt, immer nur darauf bedacht, sich selbst in jungfräulicher Heiligkeit zu bewahren, löst er sich gewissermaßen auch schon von dem Boden einfacher Sittlichkeit ab und tritt derselben mit einer erkältenden Reflexion gegenüber. Dies scheint uns die Grundlage, aus welcher sich Cordeliens wortkarge, untröstliche Kälte, dem Vater gegenüber, erklärt und das liebeverlangende Gemüth des Greises so hart trifft. Cordelia ist in diesem Augenblicke, gleichsam umstrickt von den heuchlerischen Gesinnungen der Schwestern und dem Wahne des Vaters, kurz, gedrängt in eine von aller Wahrheit und Sittlichkeit abgekommene Welt, ein Opfer dieses Zustandes, der sich bei ihr in jener von uns berührten Flucht in das Extrem der Enthaltsamkeit kindlicher Hingebung offenbart. Darin zeigt sich aber auch das Erschütternde eines solchen unsittlichen Weltzustandes, daß auch selbst die reinsten Naturen aus ihrem Gleichgewicht getrieben und zu einem Verhalten hingerissen werden, das vor lauter Heilighaltung der eignen Moralität das Individuum von der Substanz unreflektirter Sittlichkeit trennt. Daß Cordelia überhaupt ein Glied eines solchen verderbten Weltzustandes ist, bildet gleichsam ihre Ate, die sich indessen durch das Extrem reflektirter Kälte, in welches sie dem Vater gegenüber abirrt, in eine Schuld verwandelt, von der sie sich dann später durch die aufopfernde, über alle Schmach und Mißhandlung triumphirende Liebe völlig befreit.[1])

Von dieser Basis aus darf es uns nicht Wunder nehmen, Cordelien, indem sie später als Retterin ihres Vaters auftritt, in eine ähnliche Collision gerathen zu sehen. Indem sie an der Spitze eines französischen Heeres England mit Krieg überzieht und für den Vater in die Schranken tritt, verletzt sie zugleich die Pietät gegen das eigene Vaterland und fordert die Nationalkraft zum Widerstande gegen ein solches Unternehmen heraus. Wie sehr auch Viele die Gesinnung theilen, aus welcher das Unternehmen Cordeliens hervorgegangen ist, so gebietet ihnen doch die Würde der Nation und die Pietät für das Vaterland, gegen sie zu kämpfen. Denn gegen die Selbstständigkeit des Staates verschwindet jede Rücksicht und Empfindung. Cordelia, indem sie, an der Spitze des Kriegsheeres, sich selbst in diese Collision gesetzt hat, erfährt daher auch durch den Tod nur ihr Recht.[2])

Nichtsdestoweniger fühlen wir uns durch den Untergang dieser edlen und schönen Gestalt in einem Augenblicke tief erschüttert, wo sie dem Vater wie ein trostreicher Gnadenengel erschienen war, dessen Trennung von ihm auch seine letzten Kräfte aufzehren muß. Dennoch können wir in ihrem Tode nur ein Recht der sittlichen Weltordnung erblicken. Es ist daher sicher vortrefflich gedacht, daß der Dichter den Sieger und zeitigen Machthaber, den verbrecherischen Edmund, zum Vollstrecker der That an Cordelien macht, denn die Art und Weise ihres Todes bleibt natürlich immer ein Verbrechen, das daher auch ganz consequent dem ruchlosen Edmund zugetheilt ist, wenn gleich Cordeliens Untergang durch das höhere Recht des Staates und der Nationalität bedingt ist. Shakespeare feiert dabei den doppelten Triumph, die sittliche Weltordnung, als Dichter, gerettet und zugleich dem britischen Nationalgefühl eine glänzende Genugthuung bereitet zu haben.

Anmerkungen zu Cordelia.

[1]) Wir glauben durch unsere Darstellung sowohl die auch von Vischer in seiner schon mehrfach genannten Arbeit: Shakespeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen, S. 92 zugestandene Herbheit bei Cordeliens erstem Erscheinen erklärt, als auch die Bedeutung ihrer Schuld auf den richtigen Begriff zurückgeführt zu haben. Vischer's Aeußerung, daß Cordelia bei ihrem Auftreten etwas Herbes hat, „nur wird kein gesund fühlender und urtheilender Mensch deswegen die Reinheit ihres Pathos der Kindesliebe bezweifeln," ist, gegen die Vorstellung Rapp's gerichtet, ganz an der Stelle. Denn dieser hat hier, wie bei der Auffassung der Desdemona, den Gran Wahrheit mit einer solchen Fülle von Unwahrheit und Verkehrtheit zersetzt, daß die erstere dadurch alle Wirkung eingebüßt hat. So heißt es in seiner Einleitung zum Lear von Cordelia: „die beiden anderen Töchter zeigen uns die gemeine, eigennützige, menschliche Natur, Cordelia ist der nicht gemeine, aber doch nicht seltene Stolz und Verstocktheit" — ferner

„der schwache Vater hat das volle Recht, von dem zärtlichen Kinde einige Schmeichelworte zu verlangen, weil er deren bedarf. Sie bedient ihn dagegen mit dem, was er nicht vertragen kann, mit der Wahrheit. Ein Weib, dessen Natur Liebe ist und das sich auf Wahrheit stützt, ist ein zwiefach verkehrtes Wesen. Wahrheit und Liebe sind völlig antipod (!); denn was ist die Liebe zu einem Individuum anders, als daß man in einem Endlichen ein Unendliches anschaut und als solches verehrt; Liebe ist also ihrem Wesen nach eine Lüge, nicht eine Wahrheit, und Cordelia vergeht sich wie ihre Schwestern (!), nur nach einer anderen Richtung, in Egoismus und Lieblosigkeit." Man sieht aus der ganzen Fassung, wie der Verfasser auch hier von derselben Sucht nach Originalität gestachelt wird, welche wir bereits bei der Desdemona als Grund der Entstellung dieses Characters erkannt haben. Durch unsere Entwicklung hat auch Vischer's Anschauung der Cordelia diejenige Modification erhalten, welche, ohne die hinreißende Kraft ihrer Kindesliebe zu verkennen, doch zugleich die Herbheit ihres ersten Erscheinens erklärt. Vischer a. a. O. S. 92 läßt nämlich in den Worten: „Auch Cordelia leidet, wie Desdemona, unschuldig; sie leidet, damit wir die Schuld des Vaters erkennen, um dann im Tode, in den sie die Kindesliebe führt, die Unendlichkeit des Geistes zu besiegeln," die in Cordeliens ursprünglicher Stellung nicht zu verkennende Kälte und reflektirte Wortkargheit zu unberücksichtigt, von der sich Cordelia später durch die Unendlichkeit ihrer Pietät vollständig sühnt, und dadurch die unerschöpfliche Kraft ihrer sittlichen Tiefe bewährt.

[2]) Mit dieser Auffassung fällt auch das von mir in meiner Arbeit über König Lear über den Untergang Cordeliens Ausgesprochene (Abhandlungen zur Philosophie der Kunst I. S. 149), wie nicht minder die dort schon beseitigte schwärmerische Aeußerung der Mrs. Jameson über den Tod der Cordelia, für welche die Erde zu schlecht sei, womit eben so wenig der Untergang Cordeliens dichterisch gerechtfertigt ist, als mit den Worten A. W. Schlegel's in den Vorlesungen über dramatische Literatur III. S. 168: „Nachdem Lear so Vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Cordeliens Tod auf eine tragische Art sterben." Ulrici übergeht diese Frage nach der Nothwendigkeit des Unterganges der Cordelia mit Stillschweigen. Denn daß Lear den Tod der heißgeliebten Tochter nicht überleben kann, ist noch keine Rechtfertigung ihres Todes.

Inhalt.

Rötscher, Heinrich Theodor,

Shakespeare in seinen höchsten Charactergebilden Enthüllt und entwickelt und allen Bewunderern d. Dichters gewidmet ; ein Buch zur Feier d. 300jä hrigen Geburtsjahrs Shakespeare's ; mit e. Stahlstich: Shakespeare in seinem Studirzimmer

Dresden 1864